دراسات في النقد والادب

الدكتور لويس عوض

دراسات
في
النقد والأدب

منشورات
المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
شباط (فبراير) ١٩٦٣

الإهداء

إلى الدكتور ثروت عكاشة

اعترافاً بفضله على ثقافتنا الحديثة

تصدير

هذه طائفة من المقالات والبحوث نشرت في صحيفة « الجمهورية » وصحيفة « الاهرام » خلال عامي ١٩٦١ و ١٩٦٢ ، رأيت ان اجمعها لما بينها من وحدة عامة ، وهي انها تعالج بعض آثار ادبنا المعاصر ، مؤلفاً كان او مترجماً ، شعراً كان او نثراً ، فصيحاً كان او مكتوباً للمسرح بالعامية المصرية . ومن هذه المقالات ما دارت حوله المعارك الأدبية في الصحافة العربية لما اشتمل عليه من وجهات نظر لم يألفها الناس ، ومثلها مقالاتي عن نجيب محفوظ وعن ادبنا المسرحي وعن ابن خلدون . والظاهرة الجديدة التي تستحق التسجيل هي ان الترجمة والتحقيق قد غدا لهما نصيب هام في توجيه الأدب العربي الحديث ، وقد اخترت لتوضيح ذلك نموذجين هامين هما ترجمة ثروت عكاشه لكتاب جبران : « عيسى ابن الانسان » وترجمة حسن عثمان « لجحيم » دانتي .

وقد رأيت أن اضيف الى هذه المجموعة اربعة بحوث عن « ابن خلدون » ، رغم أن ابن خلدون جزء لا يتجزأ من تراثنا الوسيط ، لأن هذه المقالات انما كتبت رداً على آراء فريق من العلماء والأدباء المعاصرين مثل ساطع الحصري ورشدي صالح ممن خدموا الفلسفة الخلدونية في السنوات الاخيرة خدمات لا يستهان بها بما وضعوا عن ابن خلدون من بحوث وما دبجوا من

مقالات ، ولاسيما عند اقامة مهرجانه الكبير في القاهرة في العام الماضي .
وقد كان الحديث عن ابن خلدون منصباً في اكثره على عبقرية هذا المفكر العظيم التي لم يجادل فيها احد ، وانما دار كل الجدل حول قضية من اخطر قضايانا الفكرية ، الا وهي قضية عزلتنا الثقافية او مشاركتنا في التراث الانساني الكبير . وقد اتخذ المتخذون من ابن خلدون لواء يتجمعون حوله ليؤكدوا ان العبقرية العربية مختلفة عن غيرها من عبقريات العالم من حيث انها تبتكر كل ما تبتكر في فراغ تام مستعينة بمملكة الالهام وحدها ، فهي لا تخضع لمؤثرات التراث والبيئة الفكرية والمادية ، أو باختصار انها تؤثر ولا تتأثر . اما ابحاثي عن ابن خلدون فهي تؤدي إلى نتيجة واحدة يمكن ان ننتفع منها ، لو صدقت ، في اتجاهاتنا الحضارية الحديثة ، وهي ان التراث الانساني تيار متصل كل ما فيه متداخل ومتلاطم ، وان كل جديد له مقدماته في القديم ، وان نظرية العبقرية التي تثمر في فراغ مطلق وعزلة مطلقة فكرة رومانسية ، قد تكون جميلة في شعر الشعراء ولكنها مجافية لأبسط قواعد التحقق والتحقيق والحقيقة .

وإذا أراد القارىء ان يعرف ان كان هناك اتجاه ادبي محدد او « طابع عام » لأدبنا في الفترة الاخيرة ، فالجواب على ذلك واضح ، وهو بالنفي . فتواتر الانتاج الرومانسي الذي تجلى في احياء ادب جبران وفي تجدد نشاط بشر فارس وحسين عفيف ، ثم في تفتح الرومانسية في نفس نجيب محفوظ ، قد صاحبه تجدد في تيار الواقعية الاجتماعية تمثل في اعمال لطفي الخولي ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة وفي تيار الواقعية الفردية تمثل في اعمال رشاد رشدي . فحصاد الفترة الاخيرة اذن حصاد مختلط يموج بالتيارات المتضاربة ، ولا ندري بعد ان كان هذا مظهراً للخصوبة ام انه آية على بلبلة فنية راهنة .

لويس عوض

جبهة الغيب

منذ سنين وسنين كان لي صديق كريم يحب الجمال لوجه الجمال . أقول كان لأنه كان ولم يعد . وأقول لم يعد لأنه ينتظر الآن في مكان ما بجبهة الغيب . والمهم الآن في هذا الصديق انه حين كان هنا ، كان يحب الجمال .

وحين أقول الجمال ، أقصد الجمال . لا ما أراه أنا ولا تراه انت جميلاً ، ولكن ما يراه كل الناس جميلاً ان رأوه . لهذا كان يعنى بأناقة مظهره وبأناقة حديثه . وكان عالماً في جماعة العلماء ، فتأنق في علمه كذلك . وكنت أضيق به أحياناً لفرط كلفه بالأناقة ، وأخشى أن تجور أناقته على علمه فلا يبقى منه الا شكل كثير ومضمون قليل . كنا على طرفي نقيض ، ومع ذلك كنا متحابين ، كأنما احدنا يكمل الآخر .

وكنت أعرف عنه ولعه بالجواهر وكريم الأحجار ، ويعرف عني ولعي بالطبيعة العذراء وينابيع الحياة .. وكما كنت انطلق به في ادغال النفس وفي غابات الوجود ، وعلى ثلوج المرتفعات ، واقف به بين أنواء المحيط وعلى شفا البركان ، في الحقيقة وفي الخيال ، كان ينطلق بي كثيراً الى شوارع المدينة حيث الشوارع انيقة والمدينة أنيقة ويقف بي طويلاً

امام فترينات الصاغة وتجار المجوهرات .

وكان لا يمل الوقوف أمام الزمرد والياقوت وفيروز الطور النقي الأعراق .
وكان في قلبه مكان خاص لغريب الجواهر ومستجلب الاحجار . فكان يمشي وأمشي معه الاميال بحثاً عن ماسة سوداء أو زبرجدة بلون اللهب ، وكان يميز حجر اليشب من اللازورد ولؤلؤ الأصداف من لؤلؤ الخيال ، ويعرف مئات الاسماء الأعجمية ، وأغلبها لاتينية ، لمئات الأحجار التي تبرق تحت الضوء أو يبرق الضوء من خلالها ، وأخرى ايضاً تجعل أشعة الشمس فاحمة كالفحم الحجري .

وكنت اعجب له . فرغم ولعه الشديد هذا بكل حجر مضيء لا يكترث بشراء شيء منها ، وهو القادر على ذلك ، ولم تعرف غريزة التملك سبيلها الى قلبه يوماً .. وكان يكتفي بالوقوف أمامها الساعات الطوال يتملى منها في اعجاب أو يتفحصها تفحص الخبير من وراء الفترينات . واكثر عجبي منه أنه كان يترك أغلب الدكاكين المطروقة التي تخطف بأنوارها أبصار المارة في مزدحم الطرقات ، وتطول وقفته أمام حانوت صغير أنيق في شارع جانبي صغير أنيق . كل ما فيهما هادىء ومرتب ، حتى أقدام السابلة على قلتهم هادئة ومرتبة ، والأضواء نفسها هادئة ومرتبة وبلا عجيج . وكنت أرفع بصري دائماً الى لافتة الحانوت فأقرأ عليها : « جواهري الشرق والغرب : ب. ف. » ثم ادخل مع صديقي ونجالس صاحب الحانوت .. فلا نتحدث في بيع او شراء ولكن نتحدث في تاريخ الجواهر ونسرح في مروج الذهب . وكنت أنا أنصت الى الحديث اكثر مما أشترك فيه .

وكان مصدر عجبي ان حانوت « الشرق والغرب » هذا قليل البضاعة الى حد يلفت النظر . بل تخال لا ترى في الفترينة الزرقاء الا مفرشاً كثير الأطواء من أفخر المخمل الأسود وعليه عرضت حلية غريبة غامضة ، تبدو أخاذة ، ولكن لا تعرف فيم استعمالها .

فهي لا تصلح قرطاً ، ولا تصلح سواراً ولا تصلح قلادة على صدر

حسناء ، ولا تصلح تاجاً على مفرقها . وكان « ب. ف . » يضع تحتها بطاقة باسمها : « مفرق الطريق » . هكذا كان يسميها كما يسمي الفنان لوحته الفنية . أما داخل الحانوت ، فلم تكن به الا أستار غزيرة من المخمل المتعدد الألوان ، متاهة للعين من النبيذ الى البرتقال الى البنفسج الى الأرجوان . وهنا وهنالك تدلت حلية دقيقة ولكنها لا تلمع . وفي اوسط الاستار تدلى نصلان صغيران متقاطعان مطعمان بكريم الحجر ، نقشت عليهما عبارة « سوء تفاهم » . غير هذا لم ترَ شيئاً الا « ب. ف . » جالساً بين عدسته وصندوقه الزجاجي الانيق يختار من آلاف الفصوص الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء ما يرصع به الفضة والنضار .

* * *

وكنت كثيراً ما أُسائل صاحبي : وفيم تفضل « ب. ف. » على أشباهه من تجار الجواهر ، فيقول : حين تعرفه جيداً تعرف السبب . أكثرهم تجار جواهر ، يشترون ويبيعون ، أما هو فصانع خالق . ومضت الأيام وعرفت أن « ب. ف . » اسمه : بشر فارس .

ومنذ شهور فرغ بشر فارس من صياغة آخر تحفة له . وهي مسرحيته « جبهة الغيب : احدوثة شرقية في خمس مراحل » ورأيت هذه التحفة وامتحنتها بدقة ، وتذكرت صديقي الذي مضى مضى لينتظر بعيداً . وقالت نفسي : ليته كان معنا : اذن لوقف طويلاً أمام هذه الجوهرة الجديدة في حانوت « الشرق والغرب » .

ومسرحيته « جبهة الغيب » ، ليست مسرحية بالمعنى التقليدي ، فهي قصيدة بمثل ما هي مسرحية ، وهي قصة بمثل ما هي قصيدة ، وهي تنتمي الى ذلك النوع من المسرح الرمزي الذي شاع في الغرب في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وكان بمثابة ثورة على المسرح الواقعي وتقاليد الحائط الرابع التي وضعها ابسن وتلاميذه ، وهي بمثابة احتجاج كبير على الاتجاه نحو عزل الشعر عن الحياة ونفي الخيال من وجه الأرض .

لهذا اتجه هذا المسرح الرمزي اكثر ما اتجه الى احياء الأساطير القديمة واتخاذها مادة للتعبير المسرحي . وهذا ما فعله بشر فارس حين اتخذ من اسطورة الرجل والجبل مادة لمسرحيته .. وهو يسمي هذه الاسطورة شرقية . ولا أعرف حقاً ان كانت شرقية ام غربية أم من صنع خيال بشر فارس نفسه .

أما هذه الاسطورة فهي بسيطة ومركبة معاً . في زاوية من زوايا الأرض جبل أجرد وعتيد تسكن عند سفحه قرية ضئيلة ولاهية . وكان أهل القرية رغم لهوهم يرون في هذا الجبل صورة الله أو المعراج الى السماء . وكان هذا الجبل فوق روعته صاحب آلاء عليهم ، يقيهم الزعازع وفي فيئه العظيم يستظلون من الهجير . فلم يكن غريباً اذن ان يؤله أهل القرية هذا الجبل ، وما توجهوا اليه بأبصارهم الا توجهوا مصلين كأنه قبلتهم .

وكان على رأس الجبل غار محفور . حفره في القديم طائر هوى من السماء وزرع في الغار عشباً أبيض ، من أكل منه ظفر بالحياة الأبدية ولم يعرف الموت إلى قلبه سبيلا . وكان الطريق إلى القمة وعراً محفوفاً بالمهالك . فلم يصعد الى قمته الا رجلان من أهل القرية . ولكن أحدهما عاد كسيحاً والآخر عاد كفيفاً . ولا يعلم احد ان كانا قد أكلا من عشب الخلود أم لم يأكلا . كل ما حدث ان أحدهما أراد أن يحمل الأبدية فلم يقو على حملها وارتد كسيحاً ، وان الآخر أراد ان يناظر الشمس عيناً بعين فأطفأ وجهها نور عينيه وارتد كفيفاً .

وجاء ثالث من أهل القرية اسمه فدا ، يطلب الغار المحفور في رأس الجبل . وتألب عليه أهل القرية ينهرونه ويستعطفونه أن يعدل عما انتوى لئلا يصيبه ما أصاب الكسيح والكفيف . فردهم فدا قائلاً :

— انهما رغبا في الأبدية طمعاً فيها وحدها . أما أنا فأطلبها لتنقاد ، لأحس بأنني ظافر . هما رغبا فيها للتنعم بالحياة الباقية ، وأنا أطلبها لأصرعها .

وكان بين أهل القرية فتاة عاشقة له اسمها هنا ، تحبه على استحياء . دأبت تقول : « لا تذهب إلى البيت المنقور » . ولم تكن تعلم أنه يحبها كذلك ،

فناداها قائلاً : « يا حبيبتي .. » وأخذتها الرعشة حين عرفت أن حبيبها يحبها .. وحين يفترق اللحم من اللحم « يحسن بالالفاظ أن تنفح دماً » في كلمات الوداع . و ألحفت الفتاة فقال : « .. الحب والجمال كالبريق الذي في الياقوت الأصفر الرقيق : ماء رعاش في تعاريج الجوهرة ، فوق الوصف ودون اللمس .. الحب والجمال وماء الجواهر لا تفعل فعلها الا اذا رفت وراء حجاب شفاف .. يا حبيبتي » .

هنا أيضاً سبب آخر يجعله يلتمس غار الأبدية . لا حب ولا جمال خليق بعبادة المتعبد الا من وراء حجاب شفاف ، فبالحجاب الشفاف وحده تتجلى حقيقة الحب والجمال . وحين عادت هنا تلحف على عاشقها ان يعدل عن مسعاه عاد يقول : « أتخشين أن تشغلني الأبدية عنك ؟ لا أهواها ولا أشتهيها ، انما أريد ان أذلها . أنت تغارين منها لأنك تحسين ما تكون هبتها لي . ستهب لي سرها ، ويشق عليك أن ينافس سرك الذائع في صدري سر داخل . ثم تحسين أن الأبدية شيء يماثلك ، شيء يمنح السعادة .. لا تغاري يا حبيبتي .. سأجعل الأبدية سلماً إليك . فأجلس إزاءك نداً الى ند : أنت امرأة تبسط الدنيا لحبيبها فيسع الأشياء كلها ولا يسعه شيء ، وأنا رجل قد نزع قدمه من ورطة الأرض .. كفي عن منعي » .

أما الإمام في القرية فله وجهة نظر أخرى تدفعه الى التدخل لمنع فدا من صعود الجبل . ان السهل سهل وادع ففيم صعود الجبل ؟ فيه كل الأشياء التي نحتاج اليها : « لكي نحيط بها لا نحتاج أن نهيم مع فلتات الهذيان ، هذيانك : يهرول ، يجعجع ولا يجدي . أما نحن فنمشي ، ولا نتسكع ، الى غاية مبيتها أسفل الجبل » فيجيبه فدا قائلاً :

« خطأ ! ما دامت السماء ترقبنا فليس الوجود سوى اندفاق ، ينبوعه وجدان ، في تموج وتوثب .. ما دامت السماء ترقبنا » . ولكن هذا عند الامام تجديف وإلحاد . ثم إنه يخاف ارتقاء الانسان الى السماء ، لأن السماء تعطينا ما هو مأذون به وتحجب في جبين الغيب ما هو محظور معرفته ، فلماذا التطاول ؟

« الليل راصد لأبهة الشمس ، القحط يتوعد مرح الأرض ، الموت يحصي على الإنسان ضحكاته : هكذا الكون ترتبه أسوار القدر » .

فيجيبه فدا قائلاً : « تعذبه .. اسوار : تخوم مرتجلة ، مفازع ساجية ، سرعان ما تنهار اذا رجمت خلسة بنظرة . لا نظرة من حدقة جنت بغبار السنابل ، ولكن من حدقة حرة ، هي للروح طاقة » .

وواضح من كل هذا ان الامام يمثل المنطق الجزئي المحدود الذي يفصل بين أمور الأرض وأمور السماء ، ويقبل « الناموس » راضياً كما في الشريعة الموسوية . أو فلنقل ان الامام هو « الناموس » نفسه مجسداً . أما فدا فهو يمثل الوجدان الذي يكون به الوجد ، الوجدان الذي يزيل كل الحواجز بين الأرض والسماء ويرى ان قبس الله في الانسان ، وهو الكلمة ، نزّاع أبداً للفرار من سجن الجسد وللعودة إلى نافورة اللهب القدسي التي اشتق منها . وما يسميه الإمام « عجرفة » وتطاولاً من الانسان على أريكة الله ، يسميه فدا عودة الانسان الى الكل الحر والتساوي في الجوهر بالتخلص من العرض .

أما الفلاحون في القرية فيفهمون منطق الإمام ويسخرون من تطلعات فدا

ولكن غير الفلاحين الأغبياء هناك الفتاة الجميلة زينة وهي فيما يبدو راقصة القرية ، أو تجيد الرقص ، وهي مدلهة بحب فدا ، ولو استطاعت ان تمسك بطرف ردائه لتمنعه من الصعود لفعلت وتمنح زينة نفسها هبة لفدا لتغريه على البقاء ، ولكنه يشيح عنها قائلاً : « يا ضيعة الهبة اذا تخلت نفسي عن جوهرها في سبيل نفس أخرى » وهي لكثرة حديثها عن الورود والبساتين وحاجتها الى الري والسقيا تذكرنا بالطبيعة في الربيع اذ تتبرج تبرج الأنثى تصدت للذكر كما كان ابن الرومي يقول . اوقل هي رمزالحياة الجسدية أو زينة الحياة الدنيا ، أو هي امنا الأرض نفسها التي يشتاق رحمها دائماً أبداً الى أن يخصب من الروح ،وتجزع من فرار الروح عنها الى السماء، فلا حياة لها الا بزواج الأرض من السماء، هذا الذي بغيره تصبح كتلة باردة خامدة. وحين تجرب زينة

مع فدا كل أساليبها وتفشل ، تقول غاضبة :

« ستكون أنت القربان ، أنت ! اسمك الذي طالما ناغيته فدللته بين جوانحي سأطرحه في حفرة الغل » وحين يجيب : « أنا الذي تحسينه في تلك الحينة الغامضة . هنالك حيث الحواجز بين الحب والبغض تنهزم .. » تقول : « انما أنت وهم قائم » فيجيبها في هدوء : « مثل كل حقيقة » .

وهكذا يخرج فدا إلى الجبل رغم الجميع . وكانت علامته أن يلقي اليهم كل يوم حجراً من قمة الجبل دلالة على انه حي . وذات يوم انقطع الحجر فظن الجميع انه مات . ودوت في أرجاء السهل صرخة : انه مات . ودخلت هنا كوخها ، وفي الكوخ ذبلت حتى ماتت .

وذات فجر نزل فدا من قمة الجبل الى قريته ، فاستقبله أهلها مبهوتين كأنهم يرون سحراً . ولما استوثقوا من انه لا يزال حياً ، سأله أحدهم لم كف عن إلقاء الحجر ، نظر اليهم نظرة المنكر لهم وأجاب : « الى من ألقي ؟ إليكم ؟ » ونفهم من هذا انه صعد وصعد وأوغل في تيه الأبدية حتى تقطعت الوشائج بينه وبين الأرض . ولكن حين يعلم فدا ان هنا ماتت ، قتلها الحب حين ظنت انه قضى ، قتلها الحجر الذي لم يسقط ، يلم أطراف ردائه ويتولى عنهم قبل ان يعلموا منه ان كان قد أكل من عشب الأبدية أم لم يأكل . ولكننا ندرك انه أكل من عشب الأبدية حين كف عن مكالمة الأرض بإلقاء الأحجار .

ويرتقي فدا الجبل الى الغار ، الى قمته ، تودعه زينة بنظراتها وكأنها تصعد معه الى الخلود ، رغم أن بريق الأرض لا يزال يخطف بصرها ، فقد تبدلت نفسها ومستها من تجرده نفحة ولكن زينة كانت منقسمة على نفسها ، تتمنى له أن يعيش في كنف الأبد ، وتتمنى أن يعود اليها ولو جثة هامدة قائلة : « آه ! تسقط فألملم النشاز فأحضنه .. أحضنك .. اذا أضاع المرء ذاته فما أسعده حين يضم أشلاء تختلج ، اشلاء الجسد الذي هاجرت اليه ذاته » .

ويسقط فدا من قمة الجبل ، فهو جثة هامدة . أصابه دوار الأبدية ، فلم يقو على احتمال الأعالي ، وعاد الى أمه الأرض .

وتجمهر أهل القرية حول جثمان فدا مودعين ، وقالت النسوة انه عشق محظية أسمها المنية ، أجمل واختل منهن جميعاً . وقال الامام : بل احرقوا جثمان هذا الكافر فهو لا يستحق أن يوسد تحت ثرى الأرض الطاهرة التي أنكرها ، وهو الذي تحرش بالسماء في وقاحة فأصابه الدوار . أما زينة فتقول في رثائه : « مضى الى العلياء يستطلع . هل وجد ؟ ليس المهم أن يجد .. ما كان للانسان أن يقتحم أريكة الله ، وما أراد الله أن يهتك سريرة الانسان ، والا عاث في جنات الخصب طوفان .. الخير كله أن يتلمس الرب أثره في عبده ، وأن ينقب العبد عن نصيبه من ربه : غوصة فعثرة فرجة ، فتضور فتجلد ثم صدمة ، يكون من ورائها الفوز ، فوز يبرمه حوار ، مواثيقه شهقات محتضر . »

وهكذا يوسدونه التراب . وأياً كانت نهاية هذه التجربة ، فقد أصبح أهل القرية من بعده لا ينظرون إلى الأرض ، ولكن يحدقون دائماً أبداً إلى العلياء ، الى الغار على قمة الجبل ، كأنه لا يزال يقيم في الغار .

هذه اسطورة الرجل والجبل التي سماها بشر فارس « جبهة الغيب » وتناولها تناول المسرح الرمزي . وليست كل عناصر هذه الاسطورة جديدة . فبحث الانسان عن عشب الأبدية بحث قديم ، وتسنم الانسان الذرا العاليات التماساً لأعتاب السماء قديم . ولكن تناول بشر فارس للاسطورة تناول جديد ، جديد في مراميه جديد في قالبه .

هو جديد لأن فدا ، حين بلغ القمة ، أصاب طرفاً من الألوهة والتجرد كان مستطاعاً أن يعيش كآلهة الاولنب في العزلة الأبدية بعيداً عن غبار الصعيد لولا شيء واحد هو الحب . بالحب صعد إلى السماء وبالحب هوى إلى الأرض . فحين ماتت هنا زال عنه المجد وفقد جناحاه الرياش فعجز عن الطيران ، وعاد الاله لحماً من هذا اللحم .

والأفكار المسيحية شائعة في « جبهة الغيب » شيوعاً لا نجده الا في أعمال جبران خليل جبران . ففدا ليس الا ابن الانسان الذي ثار على « الناموس » وصعد جبل الزيتون لينتزع الحياة الأبدية لبني البشر ويثبت حقهم في الخلود ،

لا على الأرض ، ولكن في السماء . وفدا ليس الا ابن الانسان الذي داؤه ومكمن الضعف فيه هو كبده الذي يجلس فيه حب البشرية جلسة الملك المتكىء على أريكته ، فقتله الحب كما يقتل الحب البشر ، وكان لحمه ودمه هو « القربان » ، قربان هذا العالم نحو عرش الله. ومن هنا كان اسمه « فدا » والازدواج المتمثل في شخصية العاشقة بالروح ، وهي هنا ، والعاشقة بالجسد ، وهي زينة ، هو الازدواج القائم في طبيعة الانسان ، فهنا هي الروح وزينة هي المادة ، وكلاهما محب لابن الانسان على طريقته الخاصة . وان كنت لا أكتم القارىء ان بشر فارس وفق في رسم شخصية زينة أكثر مما وفق في شخصية هنا التي دخلت مسرحه وخرجت منه تافهة باهتة لا يحس بها أحد ولا تحس بأحد . والصراع بين فدا والامام هو الصراع بين ابن الانسان والناموس ، ذلك الصراع الذي نشب بين المسيح والفريسيين حول شريعة موسى أي حول ذلك الموضوع المختصر البسيط : أيحكم العالم بالحب أم يحكم بالقانون .

ومن هذا ترى اولاً انك ازاء مسرحية قوية من مسرحيات « الأسرار » هذه التي ألفت شيئاً منها في « دموع ابليس » منذ سنوات ، وان كان الصراع في « جبهة الغيب » صراعاً بين رموز مسيحية صريحة . ومنه ترى ثانياً ان بشر فارس هو في صميمه احياء جبراني أصيل من حيث التوسل بالرمز للإعراب عن خلجات الوجدان. ومنه نعرف ثالثاً ان بشر فارس رغم انتمائه لمدرسة « الأسرار » ورغم انتمائه لمدرسة جبران صاحب حساسية فنية خاصة لا تجدها عادة في جماعة الأسرار ولا في جماعة جبران .

حساسية نحو اللفظ أخذها عن مالارميه ورامبو وأشياعهما في أواخر القرن الماضي ، تحس ان اللفظ والمعنى شيء واحد ، لا تفرق بينهما . فبشر فارس اذ يدخل في عراك مع المعاني يدخل أيضاً في عراك مع الألفاظ ليستولد من الألفاظ جديد المعاني . فهو يقف ، لا بل هو يجلس ، أمام الألفاظ في صبر واناة ، وفي يده عدسة الجواهري وقبالته صندوقه الزجاجي المليء بآلاف الفصوص والأحجار الكريمة اليتيمة التي نعرف اسماءها والتي لا نعرف

اسماءها وهو يرصع ويطعم ويدبج ويصقل وينشر الماسة بالماسة ، ويثقب مستصغر الأحجار بدقيق الأبر ، حتى تكل وتمل وأنت تراقبه ولكنه لا يكل ولا يمل . بل أكاد أقول ان هذا الصانع الماهر يجد لذة شيطانية في امتحان صبرك على دقته أو يجد لذة شيطانية في اثبات براعته للناس . ولا شك انك واجد بين هذه الفصوص الكثيرة الغريبة التي لا تحصى من الزمرد الأبيض والياقوت الأخضر والزبرجد الأزرق والماس الأحمر عدداً لا بأس به من الزلط والحصى ومن قطع الزجاج البخس وكل حجر غير كريم . وهذا ما صبغ تلقائية جبران وانطلاقه رغم ان الاداة واحدة وهي : الخيال ..

البلبل والوردة

لست أذكر متى لقيته ولا أين كان ذلك ، ولكني أذكر اني لقيته منذ نيف وعشرين سنة ، لقيته دقائق معدودات ثم لم أره من بعدها ، ومع ذلك فقد انطبعت في ذهني منه صورة رجل مفرط في التأنق قليل الكلام ، يفر من صحبة الناس ، لا أعلم عن تعالٍ أو عن شرود في طبعه .

وكنت أقرأ له ، يكتب قليلاً فأقرأ له القليل الذي يكتب ، ولم أكن أحب شعره رغم أنه منذ نيف وعشرين سنة كان ظاهرة في حياتنا الأدبية يتحدث عنه الأدباء والمتأدبون وتحتفل له الندوات الأدبية . ولم أكن أحب شعره كثيراً لأنه بدا لي شعراً مفرطاً في التألق .

ومن حين لحين كانت ترامى الي انباوه ، أنباء هذا المستشار الصموت في حديث الأدباء عن الأدباء ، فكنت أسمع عنه انه اتخذ لنفسه داراً في الجيزة ذات حديقة غناء ، فكان يترك الدار ويقيم في الحديقة حيث ابتنى لنفسه كوخاً من البوص أو ما شابه ذلك ، ومن كوخه الغريب هذا كان يتأمل زهور حديقته أو يناجي طيورها . أو اسمع عنه انه كان يعيش بداره في نجع حمادي على نفس هذا النسق الشاعري ، فيخرج إلى حديقته مع باكر الصباح في بنطلون قصير لا يعبأ إن كان الفصل ربيعاً أم شتاءً ، وهناك يجلس عامة النهار

وربما بعض الليل بين أشجار حديقته المقرورة التي نفضت عنها أوراقها تحت شمس يناير الباردة أو تحت ليله القارس المميت ، لعله يسمع هزاراً يصدح رغم الشتاء أو بلبلاً ينتحب لأن الورد لا يطلع الا مع الربيع .

وحين صدر ديوانه الأخير الذي يحمل اسم «الأرغن» وقرأته عادت الى نفسي كل هذه الذكريات ، ومضيت أفكر ان مثل هذا الشعر لا يمكن أن ينبع الا من مثل هذه النفس الشاعرة . ولكن حين صدر ديوان «الأرغن» ، فالكتاب ديوان رغم انه لايقول ذلك ، قرأت فيه عدة معان لم أكن أقرؤها فيما سلف من أعماله .

قرأت أولاً أن صاحب – الأرغن – وهو المستشار حسين عفيف ، كان أولى به أن يسمي ديوانه « الناي » لا « الأرغن » ، لأن صوت الأرغن صوت عميق غليظ ، أما صوت شعره فرقيق وحنون كصوت الناي الرقيق الحنون.

وقرأت ثانياً ان حسين عفيف قد أصاب نضجاً عظيماً في ديوانه الأخير هذا ، فلم تعد فيه تلك النبرة المتعالية التي كانت تميز شعره الأول وانه رغم احتفاظه بأناقة شعره لفظاً ومعنى لم يعد مسرفاً في الاناقة الى الحد الذي كان فيما مضى يحرج الصدر ويستفز النفس .

وعرفت أخيراً ان سر انطواء حسين عفيف وفراره من صحبة الناس لم يكن غطرسة ولكن حزن عميق قديم من تلك الأحزان العميقة القديمة التي تستقر في النفس وتكمن مدى الحياة ، يحملها صاحبها معه وكأنه يحمل صليبه على طريق العذاب . وهو صليب لا يحمله المرء على كتفه كما كانوا يفعلون في القديم لأنه صليب باطني يحمله الانسان في داخله كما يحمل هيكله العظمي .

تقول ، وما صليب حسين عفيف ، ذاك الذي يحمله في داخله كما يحمل هيكله العظمي ؟ فأقول هو الحب الأول الذي لم يستطع الفكاك منه أبداً رغم مضي الأيام والسنين . ولقد حاول أن ينتقل كالفراشة من زهرة إلى زهرة أو كالطير من غصن الى غصن ، ولكنه كان دائماً أبداً يعود إلى حبه الأول والى ذكريات حبه الأول . فحسين عفيف اذن شاعر صاحب حب كبير ، وحسين عفيف اذن قد وقف عند حبه الأول الكبير ، فهو أسير هذا الحب

وأدبه أيضاً أسير هذا الحب . أما في الحياة فلن يعرف أحد عن حبه الأول الا خلصاوءه وأما في الأدب فأوضح من الوضوح ان حبه الأول كان أدب المنفلوطي وأدب الزيات أو قل ما ترجم المنفلوطي والزيات وأمثالهما عن الفونس كار ولامارتين وجوته ، وما أنشأ أمثالهما على غرارهما .

أحب حسين عفيف «ماجدولين» و «رافائيل» و « البحيرة » و « جراتزييلا» و «آلام فرتر » ، أحب النظرات والعبارات والزفرات والآهات وكل تلك الحرق الجميلة التي يتحرق بها العاشق الرومانسي ، أحب الزهور والطيور فلم يعد يرى غيرها أو يصغي إلى نشيد غير نشيدها ، فهو سجين الحديقة الذي نسي العالم كله لانه وجد في الحديقة عالمه . وفي ديوانه « الأرغن » عدد من الزهور والطيور لو وزع على مائة ديوان لكفاها وفاض عنها . حتى ألفاظه التي ينتقيها في حرص بالغ جميلة وهشة كالزهور الجميلة الهشة، وهي مغردة وصادحة كالطيور المغردة الصادحة . النوم عنده اسمه الوسن والنور اسمه السنا والأصابع اسمها الأنامل والغصن اسمه الأيك والمرأة اسمها الغادة والقبر اسمه الرمس والأفق عنده وردي والقلب عنده قيثارة والنغم عنده « مسكر » والرعشة عنده مقدسة والغناء عنده « شدو » وأهازيج . ان كانت محبوبته « وردة » فهو « البلبل » الذي يغرد للوردة ، وان كانت محبوبته « زهرة » فهو « النحلة » التي ترشف رحيق الزهرة ، وان كانت محبوبته « فراشة » فهو الشمعة التي تحترق بها الفراشة .

وليس هذا الاسلوب في الشعور والتعبير من خصائص حسين عفيف وحده فهو من خصائص عامة الرومانسيين ؛ فمنذ أن قال الشاعر بيرانجيه

« قلبه قيثارة معلقة

ما إن تمسها حتى تتجاوب بالأصداء »

أصبح قلب كل عاشق قيثارة تتجاوب بالأنغام ، أو كما يقول حسين عفيف

«كما لو كان قلبي قيثارة، وحبك الأنامل التي تداعب أوتارها ». ولست

أقصد بهذا ان حسين عفيف شاعر مقلد يقطف زهور الرومانسيين ويحلي بها عروته . كلا . ففي أناشيده لمسة خالقة واضحة تضيع أحياناً وسط هذا البيان الرومانسي التقليدي وتتجلى أحياناً رغم هذا البيان . انظر الى هذا الوصف الذي يذكرنا بخلق باندورا في الأساطير ، وكيف زينتها الآلهة لتخلب بها لب الانسان الضعيف المفتون كما خلبت حواء لب آدم .

« كان الليل يعشقها وهي لم تزل في المهد ، فحنا الظلام عليها وهي نائمة ، وكحل أجفانها بقبلة . وحبا القمر على سفوح الربى ورسم على فمها ابتسامته

« وفي الصباح ، هرع الضوء لعينيها فقامت للحظهما قيامة . وعصر الورد ورقه على وجنتيها فتضرجتا . ثم سكب الفجر نداه على جسدها فتعطر .

« ولقد مال الغصن يرضعها من لبنه فشبت ممشوقة . وهبت عليها نسمة صبا علمتها التثني . كما غرد بلبل فلقنها الكلام

« وفي ذات خريف ، بزغ صدرها مع نضج الرمان ، فعشقتها . »

تقول : وما الجديد في كل هذا ؟ شاعر قال : « وأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد » وآخر قال شيئاً من هذا المجاز في وصف مفاتن المرأة وتشبيهها بمفاتن الطبيعة ، فجاء حسين عفيف ونهج هذا النهج الذي جرى مجرى التقليد بين الشعراء منذ أن تعلم الانسان كيف يلثغ بالشعر . ولكني أقول ان الجديد في هذا ليس المجاز ولا الاستعارة ولكن شيئاً آخر لا نجده في البديع العربي كثيراً ، وهو « التشخيص » اي تجسيد المجردات والصفات وجماد الاشياء في صورة الاحياء . وهو اشيع ما يكون في الشعر الاوروبي واندر ما يكون في الشعر العربي .

ولن يجد قارىء حسين عفيف مشقة في ان يتبين لأول وهلة ان هذا الشاعر رغم مسيره على النهج الرومانسي المألوف يحاول داخل هذا الإطار ان يتفرد بأسلوب يميزه . ويتجلى هذا في بعض تعبيراته غير المألوفة كقوله :

« ولقدميك في قلبي دبيب ، وعلى اوتاره منك نغم ، يا ذات الكعبين المستديرين كشقي مشمشة ، والساق الممتلئة المجدولة وعليها من الزغب

اطياف كالذهب . »

اما دبيب المعشوق على قلب العاشق وما كان على شاكلته فمعنى مألوف عند عامة الشعراء في الشرق والغرب ، كقول الشاعر يبتس « خففي الخطو ، فعلى احلامي تخطرين » كذلك ، أوتار القلوب قديمة . اما الكعب المشمشي والساق المجدولة فلست أظن اني صادفتها في اي شاعر ممن اعرف من الشعراء .

ولاشك ان وسط هذه الاناشيد الحزينة في رفق ، الرفيقة في حزن ، تتجلى عذابات جنسية شديدة مما يعذب كل الناس ولاسيما الشعراء . والنشيد الثلاثون الذي يبدأ : « رب هب لي من الغيد مجموعة مختارة كطاقة الزهر تنوعت اشكاله . » من نفس النسيج الذي نسجت منه قصيدة أوفيد الخالدة في ديوانه « فن الحب » حيث يعلن الشاعر أنه وراء الجمال حيث وجده ، فهو يحب الشقراء ويحب السمراء الخ . وقد خلد هذا المعنى وتجدد في شعر الشعراء الغربيين حتى وصل الينا ووصل الى حسين عفيف الذي يصلي من اجل « الشقر كأنهن الجعة .. والسمر كأنهن نبيذ .. والمضرجات الخدود تضرج الورود والشاحبات كطيف القمر .. الخ »

وعندي ان القوة الحقيقية الحافظة في هذا الديوان هي موسيقاه المرهفة القوية البنيان في وقت واحد . فمهما اختلف المختلفون في عبارة هذا الشعر وجمودها عند مقامات المنفلوطي والزيات او عواطف هذا الشعر وجمودها عند الحب الاول ، ومهما اختلف النقاد في تشخيص هذا المرض الرومانسي الجميل ، فلن يختلفوا في شيء واحد ، وهو ان لحسين عفيف موهبة على الإيقاع في الشعر المنثور ، او في الشعر الحر كما ينبغي ان نسميه ، قل ان نجدها في اي شاعر آخر من مدرسته . بل موهبة لا نجدها الا في افضل الشعر المنظوم. استمع الى قوله :

« أبداً يفوح منك عطر العناق ويبلل شفتيك رحيق القبل . »

أو قوله :

« يا حلوة العينين سبحان من كحلك ! في ليل عينيك يحلو لي الوسن . فأحدق فيه واحلم . واتمنى ان لا افيق . »

أو قوله :

« نامي ما شئت واحلمي ، يا من فرشت لي تحت النجوم ومددت من الشوك مهادي ومن الورد مخدعك . »

وهو يتحايل على هذا الايقاع البديع « بتعشيق » الاوزان والتفاعيل اذا صح هذا التعبير ، وبالتلصص على ايقاع القرآن يقتبس منه ما يستطيع ؛ كما في قوله :

« والصبا والجمال الطاغي ، والأنوثة الصارخة تنادي.. الخ. » وبالانتفاع من كل نغم عذب في مشهور الشعر والنثر . من اجل هذا نحييه ونقول انه استطاع بديوانه هذا ان يثبت للناس ان الشعر المنثور لا يقل شاعرية عن الشعر المنظوم، وان يقيم حجة كل من يرفضون تعريف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى .

ابنُ الانسان

بعد ترجمة « النبي » و « حديقة النبي » لجبران خليل جبران قدم لنا الدكتور ثروت عكاشة كتاب « عيسى » لشاعر المهجر المعروف . ومن هذا الكتاب نعرف أيضاً ان الدكتور ثروت عكاشة قد أعد ، أو لا يزال يعد ، ترجمة كتابين آخرين من كتب جبران هما «رمل وزبد» و «أرباب الأرض» وأنه أعد، أو لا يزال يعد، دراسة بقلمه عن أدب جبران وفلسفته، وان هذه الجبرانيات الثلاث في طريقها الى المطبعة . ومن هذا ترى مبلغ حب هذا الأديب المصري لأدب ذلك الأديب اللبناني ، ومبلغ وفائه لأعماله وفاء من يحس بأثقال أمانة روحية أخذها ولا بد أن يؤديها .

وأول سؤال يتبادر إلى ذهن القارىء ، قارىء جبران وثروت عكاشة هو : ترى ما سر هذا السحر الأبيض الذي سحر به جبران مترجمه وتلميذه الروحي ، فالمعروف ان جبران قد أخذ عن الشاعر العظيم بليك شيئاً مذكوراً ، والمعروف أنه اخذ عن الفيلسوف العظيم نيتشه شيئاً مذكوراً ، والمعروف أيضاً انه في طريقه من بليك الى نيتشه أخذ أشياء وأشياء عن شلي العظيم وعن هويتمان العظيم . وكل من يعرف شيئاً عن الآداب العالمية وعن الفلسفات الانسانية يعرف ان لبليك وشلي وهويتمان ونيتشه طبولاً تدق عالية فيسمعها

كل محب للأدب والفكر في كل ركن من أركان العالم المتمدن . أما طبول جبران خليل جبران فهي طبول خافتة لا يبلغ صوتها الا مسامع عشاقه من أبناء الشرق القريب . رغم انه كتب كثيراً بالانجليزية فهو في متناول الحكم العالمي .

ولا شك في أن كتاب ثروت عكاشة المنتظر عن أدب جبران وفلسفته سوف يجلو عند ظهوره كثيراً من أسباب هذه الفتنة القوية . ولكن لا أحسبنا بحاجة إلى انتظار ظهور هذه الدراسة ، ففي كتابات جبران نفسه وفي مقدمات ثروت عكاشة ما يكفي للإبانة عن هذه الصلة الحميمة بين الكاتب ومترجمه .

ولقد حاولت في أبحاث سابقة أن أوضح ظاهرة جديدة في حياتنا الأدبية ، وهذه الظاهرة هي حركة الإحياء الرومانسي التي انتعشت في السنوات الأخيرة عقب انتهاء المدرسة الواقعية وربما نتيجة لانتهائها .

وقد كان الدكتور ثروت عكاشة بشيراً من بشائر هذا الإحياء الرومانسي بما قدم من كتب وأخصها ما ترجم عن جبران ، وظللت حائراً فترة ما لا أدري ان كان ثروت عكاشة مجرد جدول فريد أو ظاهرة عارضة ليست لها نظائر ام انه جزء من اتجاه أدبي أعم منه بكثير ، اتجاه باطني مستتر ينتظر اللحظة الحاسمة ليتحول الى حركة بالمعنى الصحيح . فلما ان ظهرت مسرحية « جبهة الغيب » للدكتور بشر فارس بعد صمت طويل ، ثم ظهر ديوان « الأرغن » للمستشار حسين عفيف بعد صمت مديد ، أخذت ارجح ان تواتر هذه الظواهر انما هو بمثابة عودة أشباح أو عودة أطياف كانت مألوفة بيننا حتى الحرب العالمية الثانية ثم انزوت او توارت أمام زحف المدرسة الواقعية . هذه الأشباح والأطياف هي أشباح مدرسة المهجر ومدرسة المنفلوطي ومدرسة ابولو وأطيافها ، وهي مدارس مهما اختلفت في مناهجها فمقاصدها لا أقول واحدة ولكن متشابهة ، وهي الثورة على العقل كأداة اولى في تناول الحياة ، وهي الثورة لتحرير العاطفة والوجدان والخيال وربما الحواس أيضاً من ربقة العقل ، وهي أيضاً الثورة على الشكل لتحرير المضمون ، وهي الثورة

على منطق العلم وعلى فلسفة المنفعة وعلى المذهب الوضعي .

هذه اذن هي المبادىء الرومانسية التي اجتذبت الدكتور ثروت عكاشة الى أدب جبران ومدرسته . أما عن تحرير المضمون من نير الشكل وتحرير المعاني من نسير الألفاظ ، فيقول ثروت عكاشة « ومهما يكن من شيء فقد حددت هذه الثورة طريقها ، فعنيت بأن يكون الأساس في التعبير سيطرة المعنى على الصورة اللفظية . » وهذه الثورة على طغيان الشكل في الفن والأدب كانت الوجه الفني والأدبي لانتشار الروح التحررية عامة بعد الحرب العالمية الأولى .

أما ما هذا المضمون الذي أراد الرومانسيون تحريره من ربقة الشكل فهو مضمون وجداني في جوهره ، ان اردت أن تسميه مضموناً روحياً أو مثالياً لم تجانب الحقيقة في شيء كثير ، فالأساس في الموقف الرومانسي انه يعد كل وجود مادي محدد في الزمان والمكان سجناً حبست فيه روح الانسان وفكره وخياله ووجدانه وعزلت عن الروح الأكبر ، روح الله أو روح الطبيعة أو روح الجماعة ، وان غاية الغايات هي انطلاق هذه الروح من سجن المادة وانطلاق المادة نفسها من سجن الاطار هذا الذي قد يكون جسداً أو قالباً فنياً أو تقاليد أدبية او أي شيء يجمد المحتوى ويحدد أبعاده في الزمان والمكان ويعوق حركته ويشل نازعه الى الالتقاء او الاتصال أو العودة إلى الكل العظيم . وهذا سر ثورية الرومانسيين وتمردهم وشوقهم الدائم الى اللامحدود وكل ما هو بعيد . وهذا سر قلق الرومانسيين وتململهم الدائم بكل القوالب والقيود سواء أجاءت من العقل قاتل الخيال ملهم المنطق والوضوح ، أم من المجتمع حامي القيم الحريص على التماسك ولو بلغ حد التحجر ، أم من التاريخ حافظ التراث المحدد لانطلاقة الانسان في مجاهل الحرية . وهذا سر عداوة الرومانسيين للعلم — مجمد الحقيقة والواقع المكبل لطاقات الانسان ، وهو أيضاً سر إيمانهم بأن العقل والمنطق والعلم انما هي أدوات عرجاء للمعرفة لأنها لا تعين الانسان الا على معرفة ظواهر الأشياء ، أما البواطن أو الجواهر

فلا تعرف الا بالإلهام المباشر أو بالمعرفة اللدنية التي امتزجت فيها كل حواس الانسان وملكاته وطاقاته في حاسة سادسة تنفذ إلى جوهر الوجود. وهذا سر انتشار النزعة الصوفية عند كثير من الرومانسيين وهو سر نبرتهم النبوية حينما يتكلمون كأن عليهم عبء رسالة ألقيت اليهم من موجد الوجود.

كل هذا جذب الدكتور ثروت عكاشة الى أدب جبران وفلسفته، لأن الدكتور ثروت عكاشة فيما يخيل اليّ يريد ان يعبر عن كل هذه المعاني من خلال أدب جبران وأن يقول كل هذه الأشياء على لسان جبران. فثروت عكاشة – اذا صح تقديري – عمود من أعمدة الرومانسية في أدبنا الحديث وهو يهدي كتابه الأخير هذا الى كل من «يطمئنون الى ما وراء المادة من أسرار» والى كل من «يستهويهم الأدب بجوهره» أكثر مما يستهويهم بمظهره. وهو ينوه بصوفية جبران ويردد قوله «أنا دائماً في انتظار. انا دائماً انتظر ما لا أعرفه، ويخيل لي في بعض الأحايين انني اصرف حياتي مترقباً حدوث ما لم يحدث بعد» أو قوله: «جئت لأقول كلمة وسأقولها، فإذا أرجعني الموت قبل أن ألفظها، يقولها الغد، فالغد لا يترك سراً مكنوناً في كتاب اللانهاية، والذي أقوله الآن بلسان واحد يقوله الآتي بألسنة عديدة» وهو حين يردد هذا الكلام إنما يؤكد ما أكده كل رومانسي من قبله من أن الشاعر نبي، حمّال رسالة، وانه ترجمان الوجود.

ولكن أهم ما ينبغي ان نعرفه في حسباني عن سر وفاء ثروت عكاشة لأدب جبران وفلسفته، هو أن جبران كان من أولئك الرومانسيين القلائل الذين حرروا الرومانسية من كآبتها. فالرومانسية في الفن والأدب والحياة قد اقترنت في تيارها الأصيل بالكآبة والتشاؤم الى حد بلغ عبادة الألم في بعض الأحايين. وما هذه الكآبة والتشاؤم الا التعبير الطبيعي في النفس الرومانسية عن الاحساس العميق بسجن الروح داخل اطار الجسد أو قيود القالب من أي نوع كان، وهي التعبير الطبيعي عن ذلك الصدام المستمر بين المثالية طالبة الكمال وبين الواقع المرير المليء بشوائب الحياة.

وقد وجد جبران في شخصية المسيح أو « يسوع ابن الانسان » نموذج البطل الرومانسي الذي جمع بين الخير والقوة في وقت واحد ، ولأنه قوي فان انتصاره على الشر محقق ، ولأنه منتصر فهو يرتفع بانتصاره على الألم. وفي هذا يقول جبران في رسالة له الى ميخائيل نعيمة متحدثاً عن المسيح : « وقد سئمت الذين يؤمنون به يا ميشا ، ويتحدثون فيه ويتكلمون عنه ويصورونه كما لو كان سيدة بلحية ، فهو جميل ولكنه مسكين وضعيف وفقير ووديع ومتواضع ، وسئمت الذين لا يؤمنون به ويصورونه مشعوذاً وساحراً.. وعندي انه كان رجل العزم مثلما كان رجل الرأفة ، وانه قط لم يكن مسكيناً ولا متمسكناً ، وأنا أكره المسكنة وأرى التواضع ظاهرة من ظواهر الضعف . »

وواضح من هذا القول ان فكرة جبران عن المسيح هي أنه كان نموذجاً للخير الذي اقترن بالقوة ، أي بالخير القهار . وهذه الفكرة لا تبعد كثيراً عن فكرة نيتشه وفاجنر عن سيجفريد وغيره من أبطال الجرمان الذين اجتمعت فيهم القوة مع الخير فهم اذن رمز لانتصار الجهاد الذي قد يعرف المكابدة ولكن لا مكان فيه للحزن ولا للآلام .

وجبران اذ اتخذ هذا الموقف من المسيح انما ظن انه بذلك ينقذ المسيحية من براثن نيتشه والنيتشويين الذين جعلوا من « موعظة الجبل » لب الأخلاق المسيحية ولب غيبياتها كذلك ، حيث الضعف والوداعة والزهد والتجرد من كل أثقال المادة ممجدة بوصفها المفتاح الوحيد لملكوت السموات ، وحيث دستور المقاومة السلبية للشر قد صيغ بأجمل بيان . فالذي فعله جبران اذن هو انه حاول ان يرد على نيتشه وتشهيره بالأخلاق المسيحية وبالموقف المسيحي وبابتكار أخلاق مسيحية جديدة تجمع بين الخير والقوة ، وموقف مسيحي جديد يوفق بين الدين والدنيا .

فليس غريباً اذن ان يجد الدكتور ثروت عكاشة ، وهو المسحور بشخصية المسيح ما يفتنه في هذه الصورة التي رسمها جبران للخير القوي ، وليس غريباً ان يقدم هذا الكتاب لقراء العربية ولسان حاله قائل فيما يخيل لي : « خذوا

هذا الكتاب لأن فيه دعوة تعلمكم ان القوة سبيل الخير وان لا خير بغير قوة تؤيده وتقيم عماده . »

أما الترجمة ذاتها فقد قال فيها الدكتور ثروت عكاشة نفسه انه اتخذ فيها سبيلاً وسطاً بين الحرفية والتصرف ، وان كنت شخصياً أعتقد انه غالى في التواضع ، فقد قارنت كثيراً من أجزائها فلم أر فيها الا ترجمة أمينة واضحة الأمانة كما عودنا الدكتور المترجم ، مهما كانت فيها بعض العبارات التي تصرف في نقلها في الحدود المشروعة . وأما أسلوب الترجمة فهو مغاير لما تعودناه في أعمال جبران الأخرى التي ترجمها ثروت عكاشة ، فقد اختفت تلك الرمزية الراعشة الغامضة وحلت محلها العبارة الرصينة المحكمة التركيب. ولا أعتقد أن هذا التغير الواضح نتيجة لتطور حدث في اسلوب الدكتور المترجم ، ولكن نتيجة لتغير اسلوب جبران نفسه الذي اقترب في هذا الكتاب من لغة الحكماء اكثر مما اقترب من لغة الشعراء ، وهذا أكبر دليل على ان الدكتور ثروت عكاشة قد تغلغل في فهم روح جبران حتى أدرك تغير اسلوبه في هذا الكتاب فغير بيانه حتى يتمشى مع هذا البيان الرصين . وأياً كان رأينا في فلسفة جبران ومقامه الفني بين الشعراء فلن نختلف في أن ثروت عكاشة قد جدد في الأدب العربي الحديث تياراً من أهم تياراته وأشدها نفعاً للعاطفة والخيال ، الا وهو تيار الشعر الحر الذي يحرر الوجدان من نير الزخرف الشكلي ويزيل الحدود التقليدية بين عمود الشعر وعمود النثر كما تصورها أصحاب البيان القديم .

الطريق المسدود

تلقيت بيد الشكر ديوان صلاح عبد الصبور «أقول لكم» وهو ديوانه الثاني، فقد ظهر ديوانه الأول «الناس في بلادي» منذ سنوات ففرحنا به فرحة تشبه فرحة الأطفال بالثوب الجديد. وصلاح عبدالصبور ابن من أبنائي أحبه ويحبني وأرقب تقدمه في الفن والحياة لا من أجله وحده ولكن من أجل الفن والحياة كذلك

فلم يكن غريباً اذن اني تهيأت للفرح حين تلقيت ديوان صلاح عبدالصبور، ولا سيما في هذه الآونة الأخيرة العصيبة التي تجمعت فيها شتى الفرق لمحاربة الشعر الجديد والفن الجديد والفكر الجديد، تهيأت للفرح به، موقناً اني سأجد فيه حجة جديدة دامغة ارد بها على أعداء الجديد.

وقد فرحت به حقاً، ولكن فرحتي كانت ناقصة. فرحت به فرحي بأي وليد حديث، ولكني لم ألبث أن ترددت لأني لم أجد فيه شيئاً كثيراً دامغاً أرد به على أعداء الجديد، بل لم أجد فيه شيئاً كثيراً دامغاً أرد به على ما ساور نفسي من شكوك كثيرة منذ أعوام، أي منذ ان عاثت مدرسة الأدب الهادف في أدبنا الجديد تسخره لشعارات الكفاح ولكفاح الشعارات.

وصدقني اذا قلت لك اني لم أكن أطلب في ديوان صلاح عبدالصبور

الجديد الا شيئاً واحداً ، وهو ان أطمئن الى انه قد نما وتطور وصار الى نضوج شامل بعد كل ما قدم لنا من بواكير ناضجة ، لأن هذا النمو وهذا التطور وهذا السير الى النضوج ليس تزكية لصلاح عبد الصبور وحده ولكنه تزكية للشعر الجديد كله ، واثبات لأن القوالب الجديدة والبلاغة الجديدة والمضمون الجديد أشياء يمكن أن تنمو وتتطور وتسير إلى نضوج .

فماذا وجدت ؟

الشيء الحزين

وجدت أن صلاح عبدالصبور لم يتطور كثيراً عما كان عليه منذ أعوام وإن بقيت له ملكته واضحة في كل صفحة من صفحات ديوانه الجديد وضوح الشمس في ضحاها ، ففي « الشيء الجديد » وهي أول قصيدة في الديوان .. يقول في القطاع الأول

« هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب غامض حنون »

وتبحث عن الشيء الحزين فتجده الأسى القديم والذكريات . وهو معنى جميل لا شبهة في جماله ، وهو احساس مألوف في كل نفس شاعرة منذ أقدم العصور . ولكنك تسأل نفسك : ولماذا تحرر الشاعر من انتظام التفاعيل في التعبير عن احساس مألوف منذ أقدم العصور ؟ فلا تجد على ذلك جواباً مقنعاً . حتى حين يقول الشاعر :

« يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمور في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والإيماء
لكنه حنون ..
وأنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والترائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب »

تحس انك حقاً قبالة نفس شاعرة تنسج الشعر كما ينسج العنكبوت نسيجه ، ولكنك لا تجد شيئاً معيناً يبرر خروج الشاعر على عمود الشعر فما في القصيدة شيء لا يمكن التعبير عنه برباعيات الرجز مثلاً أو خماسياته . واني لأشتبه حقاً ان يكون هذا « الشيء الحزين » في نفس صلاح عبدالصبور وفي نفوسنا جميعاً هو ذكرى حب أول يلازم كل انسان بعد الزواج . اشتبه أن يكون كذلك حين اقرأ :

« لعله التذكار

تذكار يوم تافه بلا قرار »

وهو معنى انساني جميل وعميق ، ولكني أعود فأقول انه معنى من مألوف المعاني التي لا يضيق بها عمود الشعر العربي المألوف .

أقول لكم

وأهم قصيدة في نظر الشاعر فيما يبدو هي قصيدة : « أقول لكم » بدليل انه اطلق اسمها على الديوان كله ، وهي قصيدة مؤلفة من ثماني « حركات » ان جاز لنا ان نستعير من الموسيقى هذا الاصطلاح دون دقة . والحركات هي من « أنا » وفيها تأهب للقول فهي بمثابة المدخل ، ثم « الحب » ثم « الحرية والموت » ثم « الكلمات » ثم « القديس » ثم « السوق والسوقة » ثم « موت انسان » ثم « أجافيكم لأعرفكم » .

والعنوان كما ترى فيه طموح مريب فهو من لغة الأنبياء ، زرادشت والمسيح ، وهو يوحي بأن الشاعر قد بث في هذه القصيدة رأيه في الحياة والموت والأبدية . وهو فعلاً يبدأ هذه البداية غير المرضية :

« سأحكي حكمتي للناس ، للأصحاب ، للتاريخ ، ان اذنت

« مسامعه الجليلة لي .. »

وهي بداية غير مرضية مبنى لا معنى فمعناها مقتبس من تفاخر الشعراء في كل لغة من هوراس الى أبي الطيب المتنبي ومن رونسار الى شكسبير .

والمدخل مليء بهذه الأصداء التي تبلغ حد الاقتباس الصريح من قصيدة أليوت المشهورة : « أغنية العاشق ج . الفريد بروفروك » حيث يقول اليوت :

« ما أنا بالأمير هملت وما ارادتني المقادير ان أكون » الخ .. وينتهي به الأمر ان يسخر من نفسه في زي الوزير المأفون بولونيوس او في زي مضحك الملك . وفي صلاح عبدالصبور نجد :

« .. ما كنت أبا الطيب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى
ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أدب ..
ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل » الخ
ولكنه شاعر صياد يتصيد المعنى الخ .
ولكني تعذبت لكي أعرف معنى الحرف ..
ولكني تعذبت لكي احتال للمعنى
لكي أسمعكم صوتي في مجتمع الأموات

وهذا المدخل رغم ما فيه من أبيات قليلة عظيمة قلق المعنى والمبنى ، واذا اردت أن تحفظ منه أبياتاً مأثورة لجأت الى اغفال سطر لتحفظ سطراً ومثله « الحب » وبقية حركات قصيدة « أقول لكم » ، حيث لم ينتفع الشاعر كثيراً من حرية الشعر الجديد ، أو على الأصح انتفع منها لا ليبني نظاماً جديداً بل ليستسلم لدقائق أفكاره الخاصة . ولولا قدرة صلاح عبدالصبور الفائقة على التركيز والوقوف الطويل أمام المعاني والألفاظ لخفنا عليه من الانسياب دون التلقائية . فهو في مطلع « الحب » يقول :

« لأن الحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان
لأن الحب مثل الشعر ما باحت به شفتان
بغير أوان
لأن الحب قهار كمثل الشعر
يرفرف في فضاء الكون لا تعنو له جبهة

وتعنو جبهة الانسان
أحدثكم – بداية ما أحدثكم – عن الحب . »

ويخيل إلي أن هذا النوع من القريض يستفيد من انتظام الوزن كما استفاد من انتظام القافية ، ولا أجد فيه مبرراً لعزل التفاعيل أو اللعب بأصول العروض .

والأصل في ثورة العروض التي قام بها الشعر الجديد وخرج بها عن عمود الشعر التقليدي ، هو أن مضمون الحياة التي عرفها الأولون يختلف عن مضمون الحياة كما نعرفها اليوم ، وهو يحتم تجديد صورة الأدب بما يجعلها أقدر على حمل مضمون الحياة الجديدة . ويدخل في هذا المضمون ، لا موضوع الشعر فحسب ، ولكن كذلك حساسية الشاعر للحياة وطبيعة انفعاله بها وتأمله لها وتعبيره عنها لغة وخيالاً وتصويراً : فاذا كنا سننتهي في الشعر الجديد ان نقول ان للشعر لحظة وان للحب لحظة ، فلا نختلف في الوجدان عن الأولين ، ففيم اذن كسر عمود الشعر وفيم اذن ثورة العروض ؟

هذا ما يجعلني أحياناً أسائل نفسي قائلاً : ترى هل الشعر الجديد طريق مسدود ؟

الظل والصليب

وعندئذ اذكر قصيدة « الظل والصليب » في ديوان « أقول لكم » وقد انشدها عليّ صلاح عبدالصبور قبلما ينشرها في ديوانه ، فأقول كلا ، ان طريق الشعر الجديد طريق غير مسدود ، طريق يفضي إلى آفاق طليقة لا تحد بحدود ، حيث الوحي الجديد يلزم بالنغم الجديد وحيث النغم والوحي يمكن أن يرتفعا الى أعال فنية يصعب ارتقاؤها بحبيس العروض . وقصيدة « الظل والصليب » في يقيني هي خير ما في ديوان صلاح عبدالصبور ، وهي من أجمل شعره قاطبة بل وهي من أجود ما قرأت من الشعر في لغات عديدة ، ولا يعيبها ان فكرتها الأساسية مقتبسة من قصيدة للشاعر الفرنسي المشهور أراجون ، وهي من أعظم ما نظم هذا الشاعر العظيم ، ولو ان نصها كان أمامي لترجمتها للقارىء ليلمس كيف يبلغ الشعر أعمق العمق وأسمى السمو

حتى وهو يفيض بالكآبة والمرارة . وجوهرها ان الانسان يحمل صليبه في داخله وان صليب الانسان هو الحب ، فالوجود كله مصلوب بقانون أزلي هو قانون الحب ، حتى في لحظات السعادة العليا حين يفتح الانسان ذراعيه ليعانق الحبيب نرى ظله مرتسماً على الجدار وراءه كأنه الصليب .

وقد أخذ صلاح عبدالصبور هذه الفكرة ثم بنى عليها من عنده شيئاً . فهو يقول :

« هذا زمان السأم
نفخ الأراجيل سأم
دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل ..
سأم
لا عمق للألم
لأنه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لأنهم لا يحملون الوزر الا لحظة ، ويهبط السأم
يغسلهم من رأسهم الى القدم »

وهنا نحس بأننا نواجه صلاح عبدالصبور في قمة فنه حيث علمنا ان يمزج بالمكر الشديد الوحي بالصناعة والطبيعة بالفن والتلقائية بالصقل ، ولعلنا نقف أمام هذه الصورة الجميلة البذيئة :

« دبيب فخذ امرأة ما بين إليتي رجل..
سأم »

فندركها بالجشتالت أولاً ونحسب اننا فهمناها ، ثم يلتبس علينا الأمر ونظن ان الشاعر التبس عليه القول ، وانه اراد أن يقول : « دبيب فخذ رجل ما بين اليتي » امرأة .. سأم .وتبدو لنا الصورة أشد بذاءة وبشاعة ولكن ما إن نقرأ بقية القصيدة حتى نفهم أن ما فهمناه باللمحة الأولى هو الفهم الصائب . فمراد الشاعر أن يقول ان الزوجة وهي تحاول ان تحرك زوجها

بالاقتراب منه انما تفعل ذلك بدافع السأم والرغبة في قطع السأم بالعمل المثير أكثر منه بدافع الشوق الحقيقي . والفكرة كلها طبعاً ليست جديدة فهي فكرة الأغنية الوجودية المشهورة التي تغنيها مغنية الوجوديين المشهورة جولييت جريكو ، واسم الأغنية : « أنا أمقت يوم الأحد » ، وهي تمقت يوم الأحد لأنــه يوم السأم الأبدي الذي يتجلى في كل لحظة من لحظاته ، فالناس حين يخرجون للنزهة انما يفعلون ذلك من باب السأم ، فمن ذهب منهم الى الكنيسة ذهب اليها من باب السأم أيضاً ، والرجال والنساء يتباضعون لأنه ليس لديهم شيء آخر يعملونه . وهكذا الى بقية الأغنية .

وبعد هذه المقدمة عن السأم يتقدم صلاح عبدالصبور الى موضوعه في وثوق واطمئنان :

« انا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر ، ولكني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتاني الموت لم يجد لدي ما يميته ، وعدت دون موت
أنا الذي أحيا بلا اماد
أنا الذي أحيا بلا امجاد
أنا الذي احيا بلا ظل ، بلا صليب
الظل لص يسرق السعادة
ومن يعش بظله يمش الى الصليب في نهاية الطريق ..
يا شجرة الصفصاف : ان ألف غصن من غصونك الكثيفة
تنبت في الصحراء لو سكبت دمعتين ..
انسان هذا العصر سيد الحياة
لأنه يعيشها سأم ..
يزني بها سأم ..
يموتها سأم ..

بهذه القصيدة وحدها يبرر صلاح عبدالصبور ضرورة الشعر الجديد، لأنها من الحياة الجديدة. ويستوي لدينا في هذه القصيدة ان يلزم القافية أو ينساها، ويستوي لدينا فيها أن يلزم التفاعيل المنتظمة أو لا يلزمها، لأننا لا نبحث فيها عن قوافٍ أو عن تفاعيل، ولأن فيها ذخراً من الموسيقى الباطنية التي تغني عن كل جرس وايقاع رتيب. فهذا الشاعر الذي يمشي بلا ظل يحيا أيضاً بلا صليب. وهو قد فقد ظله وضاع منه صليبه لأنه يعيش بلا حب، ويحيا بلا وثاق يربطه بالبشر، كأنه النبي الكفيف تيرسياس في روايات اليونان.. هذا الشاعر الذي «انفصل» عنا معشر المصلوبين بالحب كما يسمينا، وضع يده على سر قوة الانسان الجديد، تلك القوة التي جعلته سيد الحياة، الا وهي قوة السأم، فبالسأم يملك الانسان شخصه ولا يضيع كما يضيع بالحب.

وفي الحركة الثانية من القصيدة، وهي من نوع الأندانتي، اذا جاز لنا ان نستعمل لغة الموسيقى، يقترب الشاعر من الهدف:

قلتم لي
لا تدسس أنفك فيما يعني جارك
لكني أسألكم أن تعطوني أنفي
وجهي في مرآتي مجدوع الأنف

وفي هذه الفقرة القصيرة يفشي صلاح عبدالصبور سراً خطيراً من أسرار الشاعر، الا وهو الالتزام. وهنا تأخذنا الحيرة، لأن الشاعر رغم ادعائه بأنه غير مرتبط، بأنه فقد ظله أو صليبه نجده في باطن الأمر مرتبطاً كأقوى ما يكون الارتباط. وهو رغم ادعائه بأنه فقد ظله وتخفف من صليبه نجده فقد أكثر من ظله وصليبه: فقد أنفه عقاباً له على دس أنفه في شئون الناس أي عقاباً له على الالتزام.

ويستعير صلاح عبدالصبور في الحركة الثالثة، وهي قطعاً ليست من ضرب الاسكرتزو كما يقولون، اسطورة السندباد في رحلته الأبدية. واذ

يبلغ السندباد « جبال الملح والقصدير » تتحطم سفينته ، ولكن الشاعر الملاح مات قبلما تلامس سفينته الجبل . مات من توقع المحظور . ولكي تعرف كيف مات هذا السندباد العصري تذكر قول صلاح عبدالصبور قولاً جميلا :

« ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم
ملاح هذا العصر سيد البحار
لأنه يموت قبل أن يصارع التيار »

ولن تجد خاتمة لقصة الانسان الجديد هذا خيراً من « الضينالي » العميق الذي يبدأ به الشاعر الحركة الرابعة ويختمها .

وأنا أقول بعد أن قرأت هذه القصيدة ما قلته قبلاً وقبلاً ، ان الشعر الجديد ضرورة كما أن الحياة الجديدة ضرورة . واذا كنت قد ساءلت نفسي أكثر من مرة : ترى هل طريق الشعر الجديد طريق مسدود ؟ أجابتني هذه القصيدة التي أزعم انها من خير ما نظم صلاح عبدالصبور : كلا ؛ فالآفاق أمامه بلا حدود ، بلا حدود ، اذا عاش الشعراء بوجدان الحياة الجديدة ، وهي وقليل غيرها في ديوانه الجديد آية حاضره وأمل مستقبله .

« النسيان »

قصيدة أخرى في هذا الديوان سجل بها صلاح عبدالصبور مستوى رفيعاً لا شك في ارتفاعه ، وهي قصيدة « كلمات لا تعرف السعادة » ، ولا أعلم ان البيان التقليدي أو العروض التقليدي قادر على حمل مضمونها الذي يبدو في ظاهره تقليدياً ، ولكن طريقة الاحساس به جديدة كل الجدة : فالشاعر يقرر :

« ما يولد في الظلمات يفاجئه النور
فيعريه
لا يحيا حب غوار في بطن الشك أو التمويه
لا توضع كف في نار ، لا تهتز . »

وبعد هذه القضايا التي يطرحها الشاعر في وثوق ينتقل إلى الموضوع :

« يا نسيان ،
اجمع ذكرانا واقذفها في البحر
يا نسيان ، اجعل ماضينا من أصدافٍ ، مستقبلنا من تبر فهما قلبان ،
وإن فرحا بالعمر ، شقيّان
عشنا ، عشنا
في مضجعنا ، مما عشناه نخبىء جزءاً ، نكشف جزءا
لو أفلت حلقانا ، لو قلنا فما خبأنا شيئا
لتفرقنا ، لتفرق قلبنا ، وصرخنا .. نأياً .. نأيا »

فالمشكلة هنا هي مشكلة القلب الثقيل بظل الماضي ، مشكلة الظل الذي يحجب السعادة لا في الحاضر وحده ولكن الى الأبد . والمشكلة هنا هي معرفتنا لهذا الظل الحائل وتسترنا عليه ، هذا التستر الذي يجعلنا نصمت لأن الكلمة المنطوقة ، ولأن تعرية المكنون تفرق القلوب وتجعلنا نفر فراراً من الشقاء الى الشقاء .

هذه القصيدة ، وهي من الهام الوجدان الشخصي ، وقصيدة « الظل والصليب » ، وهي من الهام الوجدان الانساني ، هما ما يجعلني أقول هنا وفي كل مكان إن صلاح عبدالصبور رغم أن تقدمه نحو النضوج الشامل تقدم بطيء ، فهو يتقدم نحو النضوج الشامل تقدماً أكيداً ، وهما ما يجعلني أقول هنا وفي كل مكان إن صلاح عبدالصبور لا يزال أقدر شاعر من شعرائنا وأكثرهم حيلة على الإلهام ، وان موهبته ناصعة في كل ما يكتب لا يمكن أن يماري فيها أحد أو يجادل .. فإن كان صلاح عبدالصبور لا يسير نحو النضوج الشامل بالسرعة التي يحبها له احباؤه وأحباء الفن الجديد ، فليس هذا خطأه ، وانما خطأ مشاغله الكثيرة في دنيا الصحافة التي تلتهم الأدباء كما يلتهم المحيط الكبير أجداث الملاحين الشجعان ، الا من تمسك منهم بخشبة طافية أو بشراع لم تغرقه الأمواج . وصلاح عبدالصبور لا زال بين أدبائنا من تلك القلة القليلة التي تشبثت بالفن حتى لا تغرقها الحياة .

اللامنتمي

لكل فنان عظيم ولكل أديب عظيم آراء في فلسفة الفن أو في نقد الادب نعدها جزءاً لا يتجزأ من التراث الانساني الكبير في علم الجمال وفي النقد الأدبي .

وتختلف هذه الآراء عادة من فنان الى فنان ومن أديب الى أديب ، فقد تكون مجرد ملاحظات أو خواطر او نظرات عابرة غير منظمة ، ترد في رسائل الفنانين والأدباء الى معارفهم وفي مذكراتهم وفي يومياتهم ، وقد تكون أبحاثاً منظمة في فلسفة الفن وفي النقد الادبي تصدر في صورة « بيانات » تحمل دعوة فنية أو أدبية كاملة وتؤسس او تؤيد مدرسة في الانشاء الفني أو الادبي معينة يتشيع لها الفنان او الاديب .

ومن أمثلة النوع الاول المشهورة مذكرات ليوناردو دافنشي ومذكرات اندريه جيد أو يومياته وخطابات الشاعر كيتس وخطابات الشاعر تنيسون وخطابات فولتير العظيم وملاحظات الشاعر بيرون على الشعر والشعراء . والدارسون في مختلف البلاد المتقدمة يعولون كثيراً على هذه الرسائل والمذكرات الشخصية ويهتمون بجمعها وتحقيقها ونشرها اهتمامهم بجمع دواوين الشعراء وتحقيقها ونشرها ، لأنهم يعدونها مصدراً من مصادر النقد الادبي وفلسفة الفن يعيننا على تفهم مذهب الاديب الفنان في الانشاء الادبي من ناحية ،

ويعيننا على استجلاء غوامض أدبه وعلى تذوق انتاجه بوجه عام .

ومن امثلة « البيانات » الأدبية والفنية المشهورة التي تصدر لتحمل دعوة منظمة الى مدرسة من مدارس الادب والفن ، وما اكثرها ، « فن الشعر » لهوراس ، و « فن الشعر لرونسار » و « فن الشعر » لبوالو و « مقال في النقد » لبوب . و « اعتذار عن الشعر » لفيليب سيدني و « دفاع عن الشعر » لشلي و « مقدمة الغنائيات » لويردزويرث و « الشعر والحقيقة » لجوته و « مقال عن شلي » لبراوننج و « فلسفة الانشاء » و « المبدأ الشعري » لادجار بو ، و « اعتراف الفنان » لبودلير ، و « راسين وشكسبير » لستندال ، و « مقدمة كرومويل » لفكتور هيجو ، و « ما هو الفن » لتولستوي ، ومقال ت. س. اليوت الشهير في « التراث والموهبة الفردية » .

ونحن في الادب العربي لا نحفل الا بالابحاث المنظمة في النقد الادبي او في فلسفة الفن ، ولا نقيم وزناً كبيراً لخطابات الادباء والفنانين او مذكراتهم او خواطرهم المتفرقة في الادب والفن وقلما نبذل مجهوداً لجمع رسائل اديب أو فنان ونشرها بعد تحقيقها ، رغم اهمية ما يرد عادة في هذه الرسائل من آراء تلقي أضواء على الادب والحياة . ولعل سبب ذلك اننا لا نسمي شيئاً نقداً الا إذا قال صاحبه في عنوانه . هذا نقد فاقرءوه ، او لعل سببه نظرتنا الى الرسائل والمذكرات على انها أوراق شخصية لا يجوز هتك حرمتها ، وان كنت اميل الى الاخذ بالتفسير الاول ، رغم ما عرف عنا من تقديس لحرمة الموتى . فلست اعتقد أن للجبرتي مثلاً حرمة عندنا بعد ان مات بمائة سنة ، ولست أظن اننا نتهيب من نبش ما انطوى من حياة رفاعة الطهطاوي الخاصة او العامة . ولو كنا قد جمعنا خطابات شوقي او ناجي او حافظ ابراهيم او أي عظيم من عظمائنا الراحلين لاستطعنا ان ندرس عصره وعلاقاته وفنه وفكره من خلال خطاباته كما ندرسها من خلال انتاجه الرسمي . والدليل على اننا نستخف بالرسائل الشخصية ان اكثرنا يمزقها بعد قراءتها او يلقيها في سلة المهملات وكأنها ايصالات من

ادارة الغاز والكهرباء او فواتير من شيكوريل او شملا .

ونحن نعامل خواطر الفنانين في النقد والأدب ، ان كانت متناثرة بغير لافتة تعلن عنها ، بنفس الاستخفاف ؛ بل نعامل بنفس الاستخفاف « المقدمات » التي يكتبها الأديب الفنان تعريفاً بعمله اعتقاداً منا بأنها مجرد بيانات رسمية يصدرها الأدباء الفنانون بمناسبة ظهور الكتاب . ولعل بين الأدباء الفنانين من ينظر إلى « مقدمة » كتابه عين هذه النظرة المستخفة فلا يحفل أن يورد فيها شيئاً ذا بال سواء عن رأيه في فنه أو رأيه في فن الآخرين أو رأيه في الناس والحياة .

والحمد لله ان كاتبنا الفنان العظيم يحيى حقي قد جمع أخيراً خواطره المتفرقة في النقد والأدب في كتاب سماه « خطوات في النقد » ، ووضع عليه لافتة تقول لكل الناس : هذا نقد فاقرءوه ، والا لما عرف الناس ان ما يقرءونه نقد من نقد الأدب وحسبوا انه مجرد خواطر « شاردة » لفنان يحب التجوال في غير فنه الأصيل .

أقول الحمد لله ان يحيى حقي أصدر بعض ما تفرق من مقالاته في نقد الأدب والفن لسببين ، اولهما اننا بهذا الكتاب نستعين على معرفة مدرسة يحيى حقي الأدبية ان كانت له مدرسة أدبية ، وثانيهما اننا بهذا الكتاب نستعين إلى التغلغل بصورة أعمق في فن يحيى حقي الفنان فيعمق فهمنا له وتذوقنا اياه .

والسؤال البديهي الذي يطرحه الناقد حين يفرغ من قراءة « خطوات في النقد » ليحيى حقي هو بطبيعة الحال : هل ليحيى حقي مدرسة ؟ فان كانت له مدرسة : فالى أي مدرسة ينتمي ؟

والحق اقول اني بعد أن فرغت من قراءة هذا الكتاب وقفت حائراً أمام هذه الظاهرة الفريدة في أدبنا ، وهي يحيى حقي ، وقوفي حائراً كلما قرأت انتاجاً فنياً لهذا الفنان العظيم . ومنشأ حيرتي اني احسست أمام نقد يحيى حقي ما أحسه دائماً أمام فنه ، اننا بازاء كاتب فريد بلا انساب ولا أسباط .

أما ان يحيى حقي كما تجلى في كتابه « خطوات في النقد » ناقد من طراز

ممتاز لا شبهة في امتيازه ، فهذا ما لا يجادل فيه وما لا يقبل الجدال . وسر هذا الامتياز بسيط ، وهو أن كل فنان عظيم ، أياً كانت ثقافته ومصادره ، ناقد عظيم أيضاً ، بل هو فنان عظيم بفضل انه ناقد عظيم .. فكل فنان عظيم ينقد نفسه في كل عملية خلق فني ، فهو بفضل انه ناقد نفسه يعرف أولاً أهم المبادىء الأساسية في الخلق الفني ، أي يعرف ما هو الفن وما هو الجمال وما هو السمو كما يعرف ما هو ليس بالفن وما هو ليس بالجمال وما هو ليس بالسمو .. ثم هو يعرف كيف السبيل لبلوغ هذه الغايات ، ان لم يكن بالنظر فعلى الأقل بالعمل ، وهو بوصفه ناقداً يعرف كيف يصفي عمله الفني من الأوشاب ما أمكن ذلك قبلما يتم تمامه وقبلما يقول للناس : هذا وليدي الجديد فأحبوه كما أحبه .. والعكس طبعاً غير صحيح ، فما كل ناقد عظيم فنان عظيم ، فالفرق بعيد بين النظر والعمل . فما كل عارف بمعاني الخير والفضيلة مبشر بهذه المعاني قادر على الخير والفضل في سلوكه وأفعاله وعامة حياته.

ولست أقصد أن الفنان العظيم ناقد عظيم بالضرورة لأنه قرأ وبحث واستقصى فهو ناقد بالفطرة أولاً كما هو فنان بالفطرة أولاً ، ولقد يصقل بالعلم فطرته أو يفسدها بحسب ظروفه واتجاهاته ، ولكن هذا يقع في المقام الثاني . والفنان العظيم يعرف كيف ينقد نفسه ولقد لا يعرف كيف ينقد غيره ، أما الناقد العظيم فهو يعرف كيف ينقد غيره ولقد لا يعرف كيف ينقد نفسه .

وبهذا أعود الى هذا السؤال الذي طرحته من قبل : أين مكان يحيي حقي بين النقاد وهل له مدرسة ، وما حدود هذه المدرسة .

وأجيب على هذا السؤال بكلمتين اهتديت اليهما فخرجت من حيرتي الحائرة في تقدير هذا الرجل بوصفه ناقداً ، فأقول إن يحيي حقي ناقد كبير بوصفه أولاً فناناً كبيراً ، ولكنه ناقد فريد بلا مدرسة ولا مصطلحات .. فليحيي حقي جميع سمات الناقد الخبير ، ومع ذلك يعجز الانسان عن تبويبه في اطار معلوم . وهو اذن صادق مع نفسه ومع قارئه كل الصدق حين يقول في مقدمته انه « لم يخرج من دائرة النقد التأثري » .

ولكن يحيى حقي رغم اكتفائه في نقده بتسجيل خواطره وانطباعاته ، ورغم حرصه القوي على عدم الانتماء .. بل أكاد أقول جزعه الشديد من الانتماء ، يحدثنا حديثاً في بعض المواضع لا يقدر عليه الا ناقد متمرس في النقد النظري عارف بكافة مدارس النقد والأدب . انظر مثلاً إلى قوله في ١٩٢٧ وهو يشرح أسس الفن القصصي في بحثه الممتع حول مجموعة « الناي السحري » لرائد القصة المصرية القصيرة محمود طاهر لاشين :

« ان المؤلف ساعة أن يكتب خياله وأفكاره يكون منساقاً بفكرة شخصية لا يستطيع أن يحكم بنفسه على أهميتها .. فقد يؤثر فيه لظرف من الظروف الخاصة به منظر محلي فيخيل اليه انه اذا وصف كل التفاصيل التي يراها استطاع أن ينقل للقارىء ما عكسه هذا المنظر في مخيلته من الأفكار والعواطف ، ونسي انه لأجل الوصول الى غرضه يجب أن يشاركه القارىء استعداده النفسي الذي بعثه على استخلاص النتائج التي رآها في المنظر الذي يصفه » .

ومن يتأمل هذا القول يروعه فيه انه لا يخرج في قليل أو كثير عن تلك النظرية المشهورة التي أضافها الناقد العظيم ت . س . اليوت الى تراث النقد الأدبي وعلم الجمال ، الا وهي نظرية « الترابط الموضوعي » أو نظرية « المعادل الموضوعي » كما يحب البعض ان يسميها ، ربما بوجه حق ، تلك النظرية التي حاول اليوت بها ان يحطم « هاملت » شكسبير من ناحية الإظهار الفني على أساس « اللامشاركة » بين الجمهور وفنانه بسبب نقص هذا المعادل الموضوعي في هذه المأساة على حد رأيه ، وبسبب وقوف هذه المأساة عند مرحلة الوجدان الذاتي غير المسقط موضوعياً الى الخارج . بل ان هذه « المشاركة » التي يحدثنا عنها يحيى حقي هي جوهر نظرية « الأمباثيا » التي فسرت بها الناقدة العظيمة فيرنون لي مرحلة الانفعال الفني في وجدان الفنان الخالق . ولا أحسب أن حقي قرأ فيرنون لي ، فقد كان يومئذ في الثانية والعشرين من عمره .. او انه قرأ مقال اليوت في « هاملت » ، فقد كان اليوت يومئذ لا يزال يصوغ نظرياته في موضوعية

الفن ، ولم تكن نظرياته قد أحدثت كل هذا الاضطراب الخطير في عالم الفن والنقد .

ولا شك أن موضوعية الفن بصفة عامة فكرة نوقشت كثيراً في النقد الأوروبي قبل يحيى حقي ، ولا سيما في نقد القرن التاسع عشر حين ثار على المدرسة الرومانسية في الفن والمدرسة الذاتية المثالية في الفلسفة . ولكن المهم في كل ذلك ان يحيى حقي وضع قانوناً من قوانين الفن سواء بفطرته أو من تجاربه أو من قراءته توحي بأنه ينتمي الى المدرسة الكلاسية الجديدة وحقيقة الأمر انه غير مهتم لمذهب من المذاهب .

انظر أيضاً إلى رأيه في ذلك التقليد الشائع بين الرومانسيين وهو افتتانهم بتصوير شخصية المومس واسرافهم في العطف عليها ورسمها على انها ضحية المجتمع أو ضحية أنانية الرجل كما نرى مثلاً في « غادة الكاميليا » ، فيحيى حقي يقول وهو بعد في الثانية والعشرين : « وبعد ، فلماذا ينصر المؤلفون جميعاً المرأة البغي ولم يحاول أحدهم أن يشرح لنا كيف تموت العواطف البشرية في قلب المرأة التي يتخذها الجميع اداة يلهون بها ساعة ، ثم يحتقرونها ويزدرونها بعد ذلك » ويخيل اليك ان يحيى حقي في ثورته هذه على الرومانسية المثالية انما يطالب بالواقعية في تصوير الحياة . ولكنه في حقيقة الأمر لا يبحث عن واقعية الفن وانما يبحث عن موضوعية الفن .

ويخيل اليك بعد كل هذا ، وحين تقرأ تنديده الباكر بالاسراف الرومانسي الذي يتجلى في الاسلوب التهويلي أو في الموضوع التهويلي ، انه عدو لدود من أعداء الرومانسية . فهو يعلن أن العاطفة المسرفة الصريحة وكل مظاهر الجموح الرومانسي سواء في الشعور أو في التخيل أو في الأداء مثالية تلازم المراهقين وذاتية رخيصة لا تتفق مع النضج الفني . وهو يهتدي الى قانون آخر من أهم قوانين الفن حين يقول : « وكلما كانت هذه المعاني مختفية بين السطور يستنتجها القارىء من نفسه ازدادت القصة نجاحاً » . وهو يكره أن يتكلم الكاتب على لسان أبطاله أو أن يستخدم أبطاله للتعبير عن فلسفته

وآرائه الخاصة . فيذكرنا بعبارة اليوت المشهورة « ان الفن انتحال لشخصية الفنان . كل هذا يضع يحيى حقي بين جماعة الثائرين على الرومانسية الجامحة بعاصفتها واندفاعها كما يقول الداعون للتأثير المائل للفن وللتعبير المهموس في الأداء. ومع ذلك فنحن نقف أمام هذه الدعوة حائرين :

« فمن رأيي أن يأتي لنا المؤلف المصري في براعة قصصية وحبكة تدل على خبرة في التأليف بوصف لعاطفة دفينة غامضة مرتبكة ، وأن يأتي لنا بتمثيل موقف من الحياة تختلط فيه عواطف كثيرة ، ويبين لنا بوضوح كيف ان هذا العالم فيه خير وشر ، حسن وقبيح . وكيف ان الانسان له نفس معقدة لدرجة ان فصل عاطفة من أخرى يعتبر مستحيلاً ، ويصف لنا النفس الانسانية في أحط دركاتها وفي اسمى مراتبها ليبين كيف ان الانسان يستطيع أن يكون ملاكاً وشيطاناً ويزور على الناس في الحالتين »

فلا نشك لحظة في أن صاحب هذا الكلام كاتب رومانسي من أوضح طراز .. هذا الذي يلتمس روعة الفن فيما هو دفين لا تراه العين الا بعد استخراجه من الأعماق ، ويلتمس روعة الفن فيما هو غامض ومرتبك ؛ ويلتمس روعة الفن في اختلاط نقائض الحياة ، بل هـذا الذي يعلمنا بفنه وبنقده ان الدمامة يمكن أن تكون مـادة للفن مثلما الجمال . وان الفن مستطيع ان يخرج من عفن الحياة آيات الجمال .. فنحسب اننا نقرأ رسالة ادموند بيرك « في السمو والجمال » ، وهي الينبوع الذي نبعت منه الفكرة الرومانسية بأن مادة الفن وصورته وغايته جميعاً ليست الجمال ولا علاقة لهـا بالجمال وانما هي الشعور ، الشعور السامي الذي يستطيع أن يجعل حتى من القبح والانحطاط وكل باعث على الألم أو الاشمئزاز موضوعاً للفن . أو نحسب اننا نقرأ فصولاً في فيكتور هيجو وعامـة الرومانسيين الذين استخرجوا الفن من آلام الحياة ومن نقائصها المختلطة .

ومع ذلك فيحيى حقي ليس رومانسياً رغم اتباعه علماً وعملاً بعض قوانين المدرسة الرومانسية . وهو في هذا المقام يصر على القالب وكمال الصورة

حين يصر على الاهتمام ببناء الحبكة ، شأن كل الكلاسيين . وهو في كل مكان من نقده التطبيقي يصر على مبدأ المعقولية والذوق السليم وكافة ما يبشر به المذهب الكلاسي من جوهريات ، وهو مع ذلك أبعد ما يكون عن الكلاسية .

فإذا تأملت رأيه في أدب توفيق الحكيم اكتشفت في يحيى حقي جانباً آخر مغايراً لكل هذا ، فهو يرفض « أهل الكهف » لا لمجرد انها من ثمار المسرح الذهني فحسب ، ولكن لأنه اكتشف فيها مضموناً صوفياً يشكك عقول الناس في حقيقة الحقيقة بل في حقيقة الحياة وربما في حقيقة الوجود بأكمله من خلال مشكلة الزمن التي يعالجها توفيق الحكيم . وهو يرفض « عودة الروح » لعدم التكافؤ بين جوهرها العميق وبين سفاسف أحداثها الخارجية ، ثم يفاجئنا بتلك المفاضلة الغريبة غير المنتظرة من رجل يكتب في استانبول عام ١٩٣٤ التي يقول فيها .. انه يقدم « عودة الروح » على « أهل الكهف » لأن بث الصوفية والدروشة في نفوس المصريين المكافحين من أجل بناء وطنهم ومن أجل استقلالهم ليس من مهمة الفن العالي الذي يرى فيه يحيى حقي انه يجب أن يكون مرتبطاً بالحياة ومتفاعلاً مع المجتمع وخادماً لهما بطريقته المهموسة الخاصة .

وهكذا يفتح لنا يحيى حقي في ١٩٣٤ معركة جديدة هي معركة « الفن للفن » و « الفن للحياة » . ولا تزال اراوءه تتبلور في هذا الاتجاه سنة بعد سنة حتى نجده في السنوات الأخيرة دائم التفكير في هذا الموضوع ، دائم الربط بين الأدب والحياة . فيخيل الينا ان يحيى حقي رائد من رواد الواقعية المصرية وانه ابن بار من أبناء هذه المدرسة في الأدب العربي الحديث . ولكن هيهات هيهات فيحيى حقي فناناً كان أو ناقداً أبعد ما يكون عن الواقعية في أدبه او في منهجه أو في دعوته .

فماذا يكون هذا الرجل الذي لا هو بالواقعي ولا هو بالرومانسي ولا هو بالكلاسي ؟ أقول انه ظاهرة فريدة في أدبنا تتمرد على كل انضواء وتخاف من كل انتماء وتجزع من أن تصبح شيئاً محدداً عليه التزامات محددة

غير التزام واحد عظيم هو التزام الفنان العظيم بالفن العظيم .

هذا اللامنتمي العظيم يرفض كل انتماء لسبب واضح وهو جزعه من الانتماء . فيحيى حقي يحب الواقع البشع العاري لأن الحياة البشعة العارية هي الحياة الحقيقية المليئة بالنبض والحرارة والخصوبة وعميق الجذور الدفينة في ظلمات التربة الغبراء . ولكنه في الوقت نفسه يجزع أمام الواقع البشع العاري لأنه يملأ النفس مرارة ويأساً ويمسخ النفس والقلب والعقل ويسلب الفن جماله ورونقه وعذوبته ، فيفر منه الى برجه العاجي ، إلى مدينة الأحلام .. ويحيى حقي يحب العاطفة العميقة الهوجاء والخيال الجامح في الأدب والحياة ، وهو مع ذلك يجزع أمام العاطفة العميقة الهوجاء وأمام الخيال الجامح الراكض وراء حدود الزمان والمكان ، لأنه يعلم أن كل هذا لا يخلف في اليد الا قبض الريح اذا ما شرب المرء كأس الواقع المريرة وبعد أن تفيق كل نفس من أحلامها الغريبة . ويحيى حقي يحب الجمال الجميل وبهاء الرونق وتمام الصورة ، يحب كل هذا في الأدب كما يحبه في الحياة . يحبه في الكلمة ويحبه في السلوك ، يحبه في العبارة ويحبه في الأخلاق يحبه في بناء الفن ويحبه في العمل الجميل ، حتى لتكاد من رقة ذوقه في الأدب وفي الحياة تحسب انك بازاء دمية هشة من تلك الدمى التي لا تراها الا في قصور النبلاء ، وهو مع كل هذا الحب للجمال يجزع أمام الجمال لأنه يعرف ان الجمال لمن أخلص له صار شكلاً صرفاً وخلا من مضمون الحياة وان ضريبة الجمال الصرف فادحة لكافة الأحياء.

ألا ترى معي بعد كل هذا ان حيرة يحيى حقي بين المذاهب الأدبية المختلفة حيرة نابعة من نفسه الحائرة ، وان كل هذا الغموض وهذا التناقض وهذا الارتباك الذي حدثنا عنه انما هو من غموض نفسه وتناقضها وارتباكها ؟ ومصدر هذه الحيرة الحائرة في الأدب والحياة هي في يقيني خشية يحيى حقي من الانتماء ، خشيته من أن يملك شيئاً أو أن يملكه شيء ، خشيته من أن يقع أسير الحياة ، مادتها أو صورتها أو غايتها العليا وأن يتحمل مسئولياتها الفادحة بالانتماء والالتزام . فنجا يحيى حقي من شركة الحياة ليقع في شركة تلك السيدة الفاتنة القاسية الفؤاد التي حدثنا عنها كيتس في قصيدته الخالدة ، وهي روح الفن .

اللص والكلاب

« من المستحيل تحديد مصدر النباح الذي ينطلق مع الهواء في كل موقع ولا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام »

نجيب محفوظ

لكم ترددت قبل أن أكتب هذا المقال !..

ترددت أولاً في أن أكتبه أو لا أكتبه ، فأنا لم أكتب عن نجيب محفوظ كلمة واحدة رغم كثرة ما كتب وكثرة ما كتبت . ترددت تردد المتهيب ، ففي أكثر من مرة يصدر لنجيب محفوظ كتاب جديد كنت اقرؤه ، ثم أمسك بالقلم لأكتب ، فيتوقف القلم تهيباً . ولم أكن أعرف لهذا التهيب علة الا خشيتي من ان أظلمه وأظلم معه نفسي . فما من مرة صدر لنجيب محفوظ كتاب جديد الا وانطلق كوراس النقاد من أنهر الصحف وعلى موجات الاذاعة وفي حلقات الندوات بتمجيده تمجيداً بلا حساب أو يوشك أن يكون بلا حساب . وما عرفت كاتباً من الكتاب ظل مغموراً مغبوناً مهملاً عامة حياته الأدبية دون سبب معلوم ثم تفتحت أمامه كل سبل المجد دفعة واحدة في السنوات الخمس الأخيرة دون سبب معلوم أيضاً مثل نجيب محفوظ .

وما عرفت كاتباً رضي عنه اليمين والوسط واليسار ورضي عنه القديم والحديث ومن هم بين بين مثل نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ قد غدا في بلادنا « موسسة » أدبية أو فنية مستقرة تشبه تلك الموسسات الكثيرة التي تقرأ عنها ولعلك لا تعرف ما يجري بداخلها وهي مع ذلك قائمة وشامخة وربما جاءها السياح أو جيء بهم ليتفقدوها فيما يتفقدون من معالم نهضتنا الحديثة . والأغرب من هذا ان هذه الموسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالموسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب بل هل موسسة شعبية أيضاً يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة والبيت وفي نوادي المتأدبين والبسطاء .

بعد هذا كله لم يعد صعباً تفسير تهيبي العظيم كلما سولت لي نفسي أن أتناول نجيب محفوظ . فنجيب محفوظ عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب ، كلما قرأته غلا الدم في عروقي وودد لو اني أصكه صكاً شديداً ، ونجيب محفوظ في الوقت نفسه هو عندي كاتب من أولئك الكتاب القلائل في تاريخ الأدب في الشرق والغرب كلما قرأته عشت زمناً بين أمجاد الانسان وقالت نفسي : ليس فن بعد هذا الفن ولا مرتقى فوق هذه القمم الشاهقة . وليس يجوز لمثلي أن يفسد على الناس أفراحهم كلما احتفلوا بوليد جديد ، وليس يجوز لمثلي أن يشارك في عرس عظيم كل من فيه منتش ان بأصفى السلاف وان بمجرد الايحاء : فلقد اكتشفت فيما اكتشفت ان بعض من كتبوا عن « ثلاثية » نجيب محفوظ الشهيرة مثلاً لم يقرءوا منها الا صفحات معدودات وانا شخصياً اعلن وأعترف على الملأ اني لم اقرأ منها الا جزها الأول ، وأعلن وأعترف على الملأ اني لن اقربها ثانية الا حين يتاح لي ان أعتكف اسبوعين في مرسى مطروح أو في ظروف تتيح التفرغ لقراءة مثل هذا العمل الأدبي الخطير .

ورغم اني قرأت أكثر ما كتب نجيب محفوظ فلن أتحدث هنا عن نجيب محفوظ ، ولن أتحدث عن تطوره الفني ، وانما سأتحدث عن شيء واحد

هو قصته الأخيرة الصغيرة « اللص والكلاب » . سأتحدث عنها لا لأني أعتقد انها أهم ما كتب ولا لأنها تمثل « فن » نجيب محفوظ ، ولكن لأشرح من خلالها فن نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » بلا زيادة ولا نقصان .

فإن أردت أن تعرف موضوع هذه القصة في كلمات فقل انها قصة جان فالجان في القرن العشرين أو شيء من هذا القبيل . وجان فالجان هو بطل رواية « البؤساء » لفكتور هيجو ، وهو نموذج اللص الذي يطارده المجتمع حتى بعد أن يستوفي قصاصه . كذلك الحال في رواية نجيب محفوظ : فيها سعيد مهران ، أو سعيد فالجان ، لص شبه مثقف يدخل السجن في اللصوصية ، وحين يخرج من السجن تبدأ مأساته الحقيقية ، فهو يجد أن زوجته التي طلقته وهو في سجنه قد خانته ، وتزوجت من أخلص صديق له في عصابته ، ويجد ان ابنته الصغيرة سناء تنكره انكار الولد الذي لم ير أباه أبداً ، ويجد ان اصدق أصدقائه بين المتعلمين وهو الاستاذ رؤوف علوان المحامي قد خان كل ما كان يبشر به من مبادىء لنصرة الفقراء وتأليبهم على الأغنياء ، وباع تعاليمه الاشتراكية أو الشيوعية لا أدري (فنجيب محفوظ لا يحدد لنا بالضبط هذه التعاليم) مقابل قصر جميل قرب الجيزة . وقد كان المحامي رؤوف علوان مثله الأعلى لأنه هو الذي فلسف لسعيد مهران اللصوصية وجعل من سرقة الفقراء للأغنياء مذهباً وعمق في هـذا اللص شبه المثقف نوازع النهب والسلب والسطو وقطع الطريق حتى غدا بفضله زعيم عصابة خطيرة .

ويبدو أن سعيد مهران قد تبلورت في ضميره فكرة « روبين هود » أو « اللص الشريف » ، أو يبدو انه رسم لنفسه مثلاً أعلى في الحياة هو أدهم الشرقاوي الذي جاء ذكره في المواويل انه يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء ، أقول يبدو لأن نجيب محفوظ لم يرسم هذا الجانب من شخصية سعيد مهران بوضوح كاف :

أخلص أصدقائه يسلمه للبوليس ليخطف زوجته وماله ، وأحب امرأة في حياته تتخلى عنه للتزوج من تابعه الخائن الذي لا يساوي قلامة ظفر ، وبنته

الصغيرة ، محور أحلامه تنكره انكارها لرجل جاء من الطريق ، وأستاذه وملهمه يبيع كل ما نادى به من مبادىء مقابل الجاه والحياة الناعمة . هؤلاء هم الكلاب الذين أحاطوا باللص ساعة خروجه من السجن . فلم يبق أمام اللص الا سبيل واحد هو مطاردة الكلاب وتدميرها الواحد بعد الآخر .

وفي عملية المطاردة هذه تبين أن القدر نفسه يقف في سخرية مريرة الى جانب الكلاب ، فحين يتسلل سعيد مهران ليلاً ليغتال صاحبه اللص الخائن عليش تفتك رصاصاته بمجهول بريء استأجر شقته من بعده ، وحين تسلل سعيد مهران ليلاً ليغتال المصلح الاجتماعي الدعي رؤوف علوان تفتك رصاصاته بالبواب المسكين البريء .

وهكذا يفر سعيد مهران كالقنيصة وقد خابت كل آماله في تطهير الدنيا من الكلاب . ويبدأ طراد من نوع جديد ، طراد المجتمع لهذا السفاح الجديد ، فالبوليس وراءه لايهدأ لأن هذا واجبه ،والرأي العام وراءه لايهدأ لأن الصحافة تستثيره ، أما هو فهو معتصم آناً عند بغي عاشقة له اسمها نور تعيش في بيت على حافة المقابر ، ومعتصم آناً بين المقابر نفسها حتى يحاصره رجال الأمن من كل جانب ويوشك أن ينزل بهم وبنفسه الدمار ، ولكن قواه تخذله في اللحظة الأخيرة فيستسلم للبوليس .

أما ماذا فعل نجيب محفوظ الفنان في « اللص والكلاب » فهو قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك انه سيد من يبني البناء في أدبنا القصصي . فهو مهندس من أعظم طراز يعمل بالمسطرة والفرجار ولا أعتقد اني أبالغ في القول ان قلت ان بناء « اللص والكلاب » لا يقل احكاماً عن بناء أعظم ما قرأت في القصص الكلاسيكي العالمي . كل شيء فيها محسوب بأدق حساب ، ولا أريد أن أقول البداية والوسط والنهاية كما يقول الاسطاطاليسيون ، ولكن اكتفي بأن أقول إن كل خصائص القصة الكلاسيكية وصلت فيه إلى حد الكمال . فهو يعرف أين يتحرك وأين يقف وأين يتكلم وأين يصمت ، وهو يهتم بالصقل والصحة والسلامة والاقتصاد والتوازن اهتماماً ليس بعده اهتمام

وهو لا يتوه في التفاصيل ولكن يركز على الجوهريات .

ولكن غريبة الغرائب في « اللص والكلاب » انها قصة كلاسيكية القالب رومانسية المضمون . فهذا اللص الشريف إن صح هذا التعبير شخصية ملتهبة الخيال تستطيع أن تعيش بشهوة واحدة في الحياة . هي شهوة الانتقام بعين القوة الملتهبة العنيدة التي سيطرت على شخصيات الأدب الرومانسي العظيم كشخصية هيشكليف في « مرتفعات وذرينج » لاميلي بروونتي وشخصية أدمون دانت في « الكونت دي مونت كريستو » لاسكندر دوماس الأب وغيرهما كثير في أدب الرومانسيين حيث تسمم عقل البطل ووجدانه أو تسيطر عليه فكرة واحدة أو شهوة واحدة آكلة مدمرة تعصف به وبكل من حوله.

فكيف أتيح لنجيب محفوظ ، وهو ، على غير ما يذهب النقاد ، عدو الواقعية اللدود ، أن يصب كل هذا الوجدان الرومانسي في هذا الإحكام الشكلي الكلاسيكي ، هذه هي الظاهرة المحيرة حقاً في أدب هذا الأديب العظيم ، وهي أيضاً علة هذا الصدع الكبير في هذا الأدب الكبير ، الصدع بين مادة الفن وصورته ، ذلك الصدع الذي نلمس آثاره في باطن قصة « اللص والكلاب » .

وهذا الصدع يتجلى أول ما يتجلى في بناء نجيب محفوظ لشخصياته . فهي بوجه عام شخصيات مرسومة من الخارج ، مرسومة بإحكام ولكنها مرسومة من الخارج رغم هـذا الإحكام ، باستثناء شخصية الصوفي الفقير الى الله ، وربما شخصية المومس « نور » الى حد لا بأس به .

وحين أقول انها شخصيات مرسومة من الخارج اقصد ان اللص الشريف سعيد مهران والمحامي المزيف رؤوف علوان وعامة اللصوص وقطاع الطرق الذين صورهم نجيب محفوظ لا يتكلمون بلغتهم وانما بلغة نجيب محفوظ ، ولا يفكرون بعقولهم وإنما يفكرون بعقل نجيب محفوظ ، خواطرهم خواطر نجيب محفوظ وذكرياتهم ذكريات نجيب محفـوظ . لست اقصد نجيب محفوظ الرجل وانما اقصد نجيب محفوظ الفنان . كل هؤلاء ليسوا

لصوصاً ولا بغايا ولكنهم يمثلون فكرة نجيب محفوظ عن اللصوص والبغايا . انظر الى هذا الحوار بين اللص الشريف وبين الشيخ الصوفي علي الجنيدي:

« هل تستطيع أن تقيم ظل شيء معوج ؟

فقال الشيخ برقة

ـ أنا لا أهتم بالظلال ! »

وأنا لا أعتقد ان لصاً مهما كان شبه مثقف قادر على أن يجادل رجلاً من رجال الله في مشكلة تقويم ظلال الأشياء المعوجة . فاذا ما توغلا في الحديث قال الشيخ :

ـ قال سيدي اني لأنظر في المرآة كل يوم مراراً مخافة أن يكون قد اسود وجهي

ـ أنت ؟

ـ بل سيدي نفسه !

فتساءل ساخراً

ـ فكيف ينظر الأوغاد في المرآة كل ساعة »

أما الأوغاد فهم الكلاب الذين يطاردهم اللص أو يطاردونه ، فالمطاردة في نجيب محفوظ متبادلة لأن سعيد مهران فريسة وكلب صيد معاً سواء قبل سجنه أو بعد خروجه من السجن والمجتمع فرائس وكلاب صيد معاً . ولست أعتقد أن اللص مهما كان مثقفاً أو شبه مثقف مستطيع أن يفكر في هذه الوقفة الفلسفية التي تذكرنا بخوف كاليبان من أن ينظر الى نفسه في المرآة في أوسكار وايلد .

ولو اني أردت أن أسوق من أمثال هذه الخواطر والملاحظات والتعليقات ما يوضح رأيي هذا لسقت مائة مثل ومثل.

ولكن كل هذا لا يغض من جمال هذا العمل الفني العظيم . فنجيب محفوظ ومعه عامة نقاد الكلاسيكية مستطيع أن يقول : أنا لا أصف لك الواقع بحذافيره وبتفاصيله ولكني أصف لك الواقع في جوهره وكلياته . ليس من الضروري

أن أصف لك كيف واقع سعيد مهران المومس نور ولكن يكفيني أن أوحي لك بأن الليلة حين انتهت كانت قبلة امتنان « وكانت ثمة فراشة تعانق المصباح العاري في تلك الساعة من الليل .. »

فان أردت أن تعرف من بطل هذه القصة الجميلة قلت لك انه ليس سعيد مهران ولكن شخص آخر لا يفكر أحد فيه ، وهو المومس نور ، بل أكاد أقول ان شخصية المومس نور من أجمل الشخصيات التي صادفتها في أية قصة من روائع الأدب العالمي . ولا تعجب من هذا القول لأن نجيب محفوظ جعل منها البصيص الوحيد الذي يختلج (ولا أقول ينير) وسط هذا الظلام الحالك . أما رمزيتها فلا يجوز ان تخفى على أحد ، فهي شيء أشبه ما يكون الى نور الخير ، وسط غابة ظلماء لا مكان فيها الا للصوص والكلاب . نور هي النور الوحيد في حياة سعيد مهران ، نور خافت حقاً ، نور لا يرغب فيه أحد حقاً ، حتى أحوج الناس اليه ، نور لا يشع وسط الأحياء ولكنه يختلج كالنجم الباهت على تخوم الحياة حيث يلتقي الموتى بالأحياء عند مقابر الامام . وهي أخيراً نور زائف ، زيفها من زيف هذا البغي ، التي نستطيع أن تجمع في وقت واحد بين أطهر معاني الحب والتضحية وبين بيع الهوى كروتين يومي لا يدخل في اختصاص علم الأخلاق .

وحتى هذا النور البعيد الشاحب المختلج بين تخوم الموتى وتخوم الأحياء ، حتى هذا البصيص أطفأه نجيب محفوظ حين جعل المومس نورا تختفي فجأة لا أحد يعرف كيف ولماذا ، ولكن نرجح بسبب مهنتها وهي الدعارة انها وقعت في أيدي رجال البوليس . اختفت في اللحظة التي كان فيها اللص المطارد أحوج ما يكون لا أقول إلى يد منقذة أو قبلة حانية ولكن الى اربعة جدران يحتمي فيها ولقمة عيش يتبلغ بها بعيداً عن عيون مطارديه .

فهل رأيت تشاؤماً أكثر من هذا التشاؤم الذي تفصح عنه قصة « اللص والكلاب » ؟ أنا ما رأيت تشاؤماً من هذا التشاؤم الا في قصص دوستويفسكي وبلزاك ، ولا تستكثر على نجيب محفوظ صحبته دوستويفسكي وبلزاك فهو

أخ لهما صغير مهما اختلف عنهما في منهج فنه وفي صورة فنه .

وهل رأيت تشاؤماً أكثر من هذه الصورة التي رسمها نجيب محفوظ للصوص أشباح وكلاب أشباح يطارد بعضهم بعضاً بين القبور . فكأنما القرافة في نجيب محفوظ هي رمز الدنيا كلها ، ولا أقول رمز القاهرة وحدها أو هي الأرض الخراب التي حدثنا عنها الشعراء في شعرهم الحزين ، وكأنما البشر من الفصيلتين يعيشون في مأساة طراد خائب من الجانبين ساحته ليست عالم النور ولا عالم الظلمات ولكن تلك التخوم التي يلتقي فيها الموت بالحياة لحظة ثم يشمل الكون كله ظلام ساكن عميق .

كيف تقرأ نجيب محفوظ

منذ أن كتبت عن « اللص والكلاب » جاءتني رسائل ورسائل بعضها مستنكر وبعضها منزعج وبعضها حائر يتساءل ، ولاحظت أن أعظم حيرة أوقعت فيها قرائي جاءت من قولي إن نجيب محفوظ في « اللص والكلاب » على غير ما أجمع النقاد ، هو عدو الواقعية اللدود ، كما جاءت من قولي ان نجيب محفوظ قد بنى هذه الرواية بمادة رومانسية في اطار كلاسيكي .

وسر هذه الحيرة فيما يبدو لي أن كثيراً من الناس يفهمون مدارس الأدب فهما تقريبياً عاماً لا يقوم على الدقة ، اعتماداً على ما يشيعه بعض النقاد بينهم من نظريات في الأدب تقريبية وعامة ولا تقوم على الدقة . وأوضح مثل على ذلك الفكرة الشائعة بأن الفن الواقعي هو الفن الذي يرسم صورة فوتوغرافية للحياة ، فيها كل ما أمكن من التفاصيل مطابقة ما أمكن لما تصوره من أشياء العالم الخارجي . والحق ان التصوير كلما اقترب من الفوتوغرافية ابتعد عن الخلق الفني ، والتسجيل كلما اشتد في مطابقة الواقع ونسخه بحذافيره ابتعد عن الخلق الأدبي . ولقد ينفق كاتب صفحة أو صفحات في وصف وجه رجل أو أثاث حجرة أو شعور امرأة فلا يقربه هذا من الواقعية أكثر

من كاتب يصف هذه الأشياء في عبارة أو عبارتين . فكل خلق فني قائم في جوهره على الاختيار ، والفرق بين مدارس الأدب المختلفة يتلخص فيما يختاره الفنان من تجارب الحياة وفي تركيبه لما اختار من تجارب في تجربة جديدة تكون ذات مغزى ، كما يتلخص في كيفية الاختيار والتركيب وفي هدفها جميعاً .

وأكثر الخطأ ناشيء من الخلط الزائف والتفرقة الزائفة بين الصدق الفني والصدق للحياة ، ذلك الصدق الذي أجمله أرسطو في عبارته المشهورة ان « الفن تقليد الطبيعة » . فأرسطو ، وهو أبو النقد الكلاسيكي ، وواضع نظرية الاختيار والتركيب في كل خلق فني ما كان يتصور الصدق في تصوير الحياة الا تعبيراً آخر عن مبدأ الصدق الفني ، وما كان يتصور ان الصدق للحياة أو الصدق الفني ممكن بنقل صورة فوتوغرافية لها . كذلك في الطرف الآخر ، طرف المدرسة الواقعية التي ترى أن الفن يقوم على تصوير « قطاع من الحياة » أو « شريحة من الحياة » ما كانت لتتصور ان الصدق في تصوير الحياة شيء والصدق الفني شيء آخر ، أو ان الصدق أياً كان نوعه معناه نقل صورة فوتوغرافية لقطاع من قطاعات الحياة أو شريحة من شرائحها ، دون اعمال لمبدأ الاختيار والتوليف . وقل نفس القول في بقية مدارس الأدب قديمها وحديثها . انما يكمن الفرق بين كل هذه المدارس في فهمها للحياة وماهيتها .

ولكي تفهم هذا المقصود بالصدق الفني أنظر إلى عامة شخصيات الأدب الرومانسي العظيم ، وهي شخصيات تكاد أن تكون مستحيلة في الحياة الواقعية ، أو على الأصح نادرة الوقوع في سياق الحياة الواقعية لشدة تفردها بخصائص وأعمال ونوازع وأفكار وعواطف لا يشاركها فيها الا الأقلون .

انظر الى هاملت عند شكسبير وغادة الكاميليا عند دوماس الابن — وروسكولنيكوف عند دوستويفسكي ، تجدها شخصيات حية مقنعة للعقل وللقلب وللحواس حتى لتحسبها تتحرك في واقع الحياة . فان راجعت نفسك كم هاملت أو مرجريت جوتييه أو روسكولنيكوف صادفت في حياتك

أدركت أن هذه كلها شخصيات اما فريدة واما ملفقة . لفقها خيال الفنان من خامات الحياة ، فهي لا تطابق شيئاً شائعاً أو مألوفاً في واقع الحياة . فإن سألت نفسك : وكيف أمكن لهذه الشخصيات أن تقنع عقلي وقلبي وحواسي رغم انها فريدة أو ملفقة ، لم تجد لهذا اجابة الا انها مقنعة بسبب صدقها الفني ، وهي مقنعة لا بسبب مطابقتها للحياة ، ولكن بقدرتها على « الإيهام » بأنها تطابق الحياة . فغاية الصدق الفني ، كغاية كل صدق في الوجود ، هي الإقناع أو الإيهام : ان ارضى العقل سميناه اقناعاً ، وان ارضى القلب أو الحواس سميناه إيهاماً .

واذا كان الصدق الفني ضرورة في كل مدرسة من مدارس الأدب فالسؤال يكون : وما الفرق اذن بين مدارس الأدب المختلفة ما دامت كلها تقوم على الإقناع أو الإيهام بواقع الحياة ؟

والرد على ذلك ان الكلاسيكية توهم بتصوير المحتمل المعقول والرومانسية توهم بتصوير الممكن المثالي والواقعية توهم بتصوير العادي الموجود ، والفرق بين هذه الأطراف الثلاثة يتمثل في الفرق بين المحتمل الوجود والواجب الوجود والواقع الوجود سواء في الشخصيات أو في الأحداث أو في المواقف أو في العواطف أو في الأفكار أو في الأقوال أو في الأفعال . هذه هي الأسس الأولى وكل ما عداها مناهج وأساليب تتخذها هذه المدارس للإقناع أو للإيهام بالصدق الفني .

فالموقف الكلاسيكي من الحياة يقنع العقل بتناول جوهريات الحياة وكلياتها الدائمة الثابتة في كل بيئة وفي كل زمان لأن هذه الكليات والجوهريات يدركها كل عقل ، وتشارك فيها كل نفس وهو ينفر من الشاذ ومن الفريد كما ينفر من العادي ومن الجزئي .

والموقف الرومانسي يقنع القلب أو يوهمه بتناول مثل الحياة العليا وخصائصها الفريدة وصفاتها السامية التي قد لا تكون ملكاً مشاعاً لكل بني البشر والتي قد تكون نادرة الوقوع ولكنها رغم ذلك جزء لا يتجزأ من

حياة الانسان بالفعل وبالإمكان ، في الواقع وفي الأحلام ، وهو يقنع القلب لأن في كل قلب قلعة للأحلام وفي كل نفس حنين الى المثل الأعلى الذي هو من صنع الخيال ، ولأن الحياة نفسها وأشخاصها وأحداثها وعواطفها وأحاسيسها لها جانبها الرومانسي المتمثل في أبطالها وخوارقها كما هو متمثل في أبالستها وشواذها .

والموقف الواقعي يقنع النفس أو يوهمها بتناول العادي الواقع الوجود الذي اختلطت فيه الكليات والمثاليات والجزئيات بنسبها المألوفة في الحياة الواقعة وبآثارها المألوفة في الحياة العادية ، فأكثرها جزئي وأقلها كلي وأندرها مثالي ، أي أن أكثرها مادي وأقلها عقلي وأندرها روحي . أجل ، ان الموقف الواقعي يهتم بحياة الرجل العادي أكثر من اهتمامه بحياة الرجل النموذجي أو الرجل الفريد ، أي أكثر من اهتمامه بحياة الرجل الممثل لكل الرجال وأكثر من اهتمامه بالرجل الذي لا يمثل الا نفسه .

من أجل هذا حين نقرأ «ثلاثية» نجيب محفوظ ــ فحديثي اليوم عن « الثلاثية » ولن يتجاوز «الثلاثية» لأني أعتقد ان الطريقة العلمية لدراسة نجيب محفوظ كالطريقة العلمية لدراسة كل كاتب عظيم هي ليست اطلاق القول والتعميم ولكن الشرح على المتون ــ أقول من أجل هذا ، حين نقرأ «ثلاثية» نجيب محفوظ فأول سؤال ينبغي أن نطرحه هو: ماذا تصور هذه «الثلاثية» أهي تصور حياة شخصيات نموذجية تمثل كل الناس في جوهرهم ، أم تصور حياة شخصيات فريدة ان صادفناها في الحياة لفتت أنظارنا بعاطفتها الفريدة أو بفكرها الفريد أو بسلوكها الفريد . أم تصور حياة شخصيات عادية شكلتها بيئتها تفكر وتحس وتتصرف في ظروف أكثرها مألوف وأقلها شاذ غير مألوف ؟.. والسؤال الذي لا ينبغي ان نطرحه ونجيب عليه هو : هل شخصيات نجيب محفوظ شخصيات مقنعة تنبض بالحياة أم لا ، لأن الشخصيات المقنعة الحية هي آية كل فن عظيم ، والشخصيات الفاشلة الضعيفة هي آية كل فن رديء. وملكة الكاتب على الإبهام والإقناع لا تدل على مدرسته الأدبية وانما تدل فقط على أنه كاتب كبير .

وعندي أن أشخاص «ثلاثية» نجيب محفوظ لا يمثلون الانسانية في جوهرها ولا يعبرون عن كليات الحياة ، فهم اذن ليسوا نتاجاً من نتاج الفكر الكلاسيكي أو الموقف الكلاسيكي من الحياة . وعندي أيضاً ان أكثر أشخاص «بين القصرين» و «قصر الشوق» و «السكرية» ليسوا مجرد أشخاص عاديين سواء في طبقتهم أو في المحيط البشري الكبير ، فهم اذن ليسوا نتاجاً من نتاج الفن الواقعي ، وعندي أخيراً أن أكثر هؤلاء الأشخاص ذوو تكوين فريد وعواطف فريدة وأفكار فريدة وسلوك فريد ، ان صادفت أحدهم في الحياة لفت نظرك ان سمته أعلى أو أن قامته اضأل من سائر من تراه حولهم من الناس ، فهم إذن ثمار من ثمار الخلق الرومانسي .

ليس السيد احمد عبد الجواد رجلاً عادياً بأي معنى من المعاني ، فهو عملاق ضخم ينشر الرعب في كل من حوله ويلغي كل إرادة غير إرادته ، وهو صاحب تكوين نفسي وسلوك اجتماعي فريد شاذ قائم على النقائض ، نقائض بعضها مدروس وبعضها من سجيته . فمن رأى في السيد احمد عبد الجواد مجرد صورة للأب المصري العادي الذي يمثل الإرهاب الابوي المألوف في جيله وفي طبقته وفي بيئته فهو يرى إذن أن نجيب محفوظ لم يخلق به شخصية حية مقنعة وإنما رسم صورة كاريكاتورية مبالغاً فيها لهذا الإرهاب الأبوي الذي نعلم عنه الشيء الكثير . كذلك الحال مع الست أمينة زوجة السيد احمد عبد الجواد مهما قيل بأن تسليمها الكامل لإرادة زوجها يصور تسليم المرأة العادية في طبقتها من سيدات ذلك الجيل ، فإني أقرأ فيها ملامح القديسة اكثر مما أقرأ فيها ملامح امرأة من الطبقة المتوسطة الصغيرة ابان الحرب العالمية الاولى . كذلك الحال مع ياسين وأمه وغيرهما من تلك الشخصيات المعقدة التي رسمها لنا نجيب محفوظ في «الثلاثية» ، بل إن القدر نفسه يبرز أمامنا في «ثلاثية» نجيب محفوظ كشخصية معقدة خليقة دائماً ان تفاجىء الناس بعجيب المفاجآت .

ومع ذلك فقارىء «الثلاثية» لا يسعه إلا أن يحس إحساساً قوياً بأن

نجيب محفوظ قد نقل له صورة واقعية صادقة لحياة الطبقة المتوسطة الصغيرة إبان الحرب العالمية الاولى الى حد جعل بعض نقاد نجيب محفوظ يتهمونه بأنه لم يقص علينا قصصاً وإنما قام بعملية مسح اجتماعي .

أما علة هذا الشعور القوي فهي أن نجيب محفوظ قد بلغ في « الثلاثية » درجة عالية في الصدق الفني تجعل قارئه يعيش تجربة آل عبد الجواد كأنه واحد منهم دون أن يتبادر الى ذهنه سؤال واحد من تلك الأسئلة التي يطرحها النقاد . من يكون هؤلاء الناس وما تكوينهم النفسي وما علاقتهم ببيئتهم الخ . وقد استعان لبلوغ هذا الصدق الفني بكل ما وسعه أن يستعين به من مناهج وأساليب وحيل ماكرة أخذها عن مدارس الأدب المختلفة او ألهمته اليها طبيعة الفنان العارف لأصول فنه . وفي مقدمة هذه المناهج التي استعان بها نجيب محفوظ في « الثلاثية » منهج المدرسة الواقعية القائم على التوسع في وصف الجزئيات وتكديس التفاصيل لإيهام القارى بواقعية ما يراه وما يسمعه . أنظر اليه مثلاً وهو يصف شخص الست أمينة في « بين القصرين » :

« كانت في الاربعين ، متوسطة القامة ، تبدو كالنحيفة ولكن جسمها بض ممتلىء في حدوده الضيقة لطيف التنسيق والتبويب ، أما وجهها فمائل الى الطول مرتفع الجبين دقيق القسمات ، ذو عينين صغيرتين جميلتين تلوح فيهما نظرة عسلية حالمة ، وأنف صغير دقيق يتسع قليلاً عند فتحته ، وفم رقيق الشفتين ينحدر تحتهما ذقن مدبب ، وبشرة قمحية صافية تلوح عند موضع الوجنة منها شامة سوادها عميق نقي » .

فإذا اضفت الى هذا شعرها الكستنائي والمنديل الذي عصبت به رأسها اكتملت لك صورة أشبه بالصور الفوتوغرافية التي تستعمل لتحقيق الشخصية . وقد تفشى هذا الأسلوب في الوصف في القصص الاوروبي منذ أن انتشرت الاتجاهات الواقعية فيه من بلزاك فصاعداً حتى قيل في التعريض بأصحابه انهم يصفون الأشخاص وكأنهم يصفون للبوليس . والحقيقة ان المدرسة

الواقعية لم تأت بجديد حين عمدت الى الإسهاب في وصف الشخصيات على هذا النحو ، فقد كانت المدرسة الرومانسية ايضاً تعمد الى الإسهاب في وصف نفسية الشخصيات وتحليل كل ما يجري بداخلها من نوازع وعواطف وافكار ، فما فعلت المدرسة الواقعية اكثر من أن نقلت هذه الواقعية في التصوير والتحليل من داخل النفس الانسانية الى خارجها ، واستعاضت عن تشريح الذات والوجدان بتشريح الموضوع والعالم الخارجي .

فإذا تأملت ما فعله نجيب محفوظ في « الثلاثية » وجدت أنه قد حافظ في توازن غريب على التقليدين جميعاً ، فتراه يطنب أشد الإطناب في وصف عشة الفراخ مثلاً ويطنب أشد الإطناب في وصف عواطف الست أمينة نحو الفراخ وعشة الفراخ ، فكأنما يريد أن يجمع بين المدرستين في عمل فني واحد ، وتراه يطنب أشد الإطناب في وصف اية جريمة من تلك الجرائم الصغيرة التي كان يرتكبها افراد أسرة عبد الجواد ثم يطنب أشد الإطناب في وصف هلع مرتكبها أم رب الأسرة الجبار . هذه الرغبة في الموازنة بين الداخل والخارج أو بين الذات والموضوع هي احدى الخصائص الهامة التي يتميز بها أدب نجيب محفوظ في « الثلاثية » ، وهي المسئولة عن بلوغه حد الإتقان المعجز في بعض فصولها وبلوغه حد الإملال المعجز أيضاً في بعضها الآخر ، وهي قبل هذا وذاك أول مظهر من مظاهر تعلقه بالقالب الكلاسيكي الأصيل الذي يخفي وراء هذه الواجهة الكلاسيكية المتقنة البناء ، المتقنة الصقل ، المتقنة التوازن ، مضموناً أبعد ما يكون من الكلاسيكية ، لأنه مضمون أبعد ما يكون عن كليات الحياة وجوهريات الطبيعة الانسانية ،ولأنه مضمون أقرب ما يكون إلى التفرد والشذوذ والخصوص.

ولكن عبثاً نحاول أن نجد حلاً لهذا الإشكال الفني في « ثلاثية » نجيب محفوظ إذا لم نخرج من دائرة القالب ونبحث في دائرة الموضوع . فإني أميل إلى الاعتقاد بأن نجيب محفوظ في « الثلاثية » لم ينظر إلى الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية الا نظره الى مجرد أساليب يكسو بها عمله الفني

ويحقق بها الصدق الفني ويستعين بها على التعبير عن هذه التجربة الحيوية التي خاضها في « الثلاثية » . أما التجربة الحيوية التي خاضها نجيب محفوظ في « الثلاثية » فهي لا تنتمي لأية مدرسة من هذه المدارس ، وإنما تنتمي إلى مدرسة أخرى ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وكانت لها أعقاب في القرن العشرين ، وتلك هي المدرسة الناتورالية أو المدرسة الطبيعية التي آسسها زولا او مدرسة القصة التجريبية كما كان زولا نفسه يحب أن يسميها ، وقد كانت هذه المدرسة ثورة على كل ما تقدمها من المدارس ولا سيما المدرسة الواقعية .

أما وقد بلغنا هذه المرحلة من الكلام فلنرجىء بقيته إلى بحث قادم لنرى ماذا قال زولا وماذا فعل ولنرى كيف أقام تلميذه نجيب محفوظ عماد القصة التجريبية في « ثلاثيته » المشهورة .

بين القصرين

« كل شيء في هذا البيت يخضع خضوعاً اعمى لإرادة
عليا ذات سيطرة لا حد لها هي بالسيطرة الدينية اشبه ،
حتى الحب نفسه بين جدرانه يسترق خطاه الى القلوب في
حياء وتردد وعدم ثقة بالنفس »

(بين القصرين)

في « بين القصرين » تقيم أسرة مصرية من الطبقة المتوسطة الصغيرة هي أسرة السيد أحمد عبدالجواد ، والسيد لقب لا اسم والأسرة مكونة من الأب ، السيد أحمد عبدالجواد نفسه ، وهو بقال يعيش في بسطة من الرزق، مع زوجته الطيبة أمينة ، وأولاده الخمسة وهم بالترتيب ياسين وخديجة وفهمي وعائشة وكمال ، وكلهم أشقاء ما عدا ياسين ، فهو من زوجته الأولى هنية التي طلقها وياسين بعد في طفولته .

أما السيد أحمد عبدالجواد فهو ليس مجرد عماد الأسرة ولكنه المحور الذي تدور حوله أحداث الرواية وأشخاصها ، فكأن بيت بين القصرين عالم صغير مغلق على ذاته معزول تماماً عن العالم الخارجي .. والسيد أحمد عبدالجواد شخصية غريبة رهيبة طاغية ، يتحرك كالمارد في محيطه الصغير فتتعلق أنفاس كل من حوله هلعاً وخشوعاً ، إن تجهم مادت الدنيا بمن حوله

من أفراد أسرته وان ابتسم خيل اليهم أن رضوان الله قد نزل عليهم، فان مد يده لولد من بنيه ليقبلها فهذه علامة من علامات رضاه ، يسبح لها قلب ولده ويجيش امتناناً . وهو لا يخاطب الا اذا بدأ الحديث ، فإن تحدث جلجلت كلماته كأنها صوت القضاء . لا إرادة الا ارادته ولا حساب الا لما يقول أو يفعل . ولكن الغريب حقاً في أمر هذا الطاغية أنه ليس ككل الطغاة ، فقد كانت له شخصية مزدوجة وحياة مزدوجة تكاد تبلغ في ازدواجها حد الفصام أو ذلك الحد الذي عبر عنه الروائي ستيفنسون بشخصيته الخالدة الدكتور جيكل ومستر هايد . فهو إلى جانب بطشه وجبروته طيب القلب صافي السريرة قادر أن يعلق كل من يدور في فلكه بحبال الحب كما يعلقهم بحبال الرهبة والاحترام . وهو إلى جانب تقواه الصادقة التي لا زيف فيها ووقاره الصادق الذي لا زيف فيه كان خارج بيته وخارج أوقات العمل ماجناً خليع العذار يجالس الندماء ويعاشر العوالم ويعاقر الراح في مجلس الأنس كل ليلة ويخالل أم مريم بعد موت زوجها المشلول . ولكنه لا يعود إلى داره الا بعد أن يزول عنه كل أثر للشراب حرصاً على هيبته بين ذويه .

أما أفراد أسرته فقد كانت لكل منهم مشكلته أو عقدته . فمشكلة الزوجة أمينة هي افراطها في طاعة زوجها وافراطها في حب سيدنا الحسين ؛ وقد نفذ فيها السيد أحمد عبدالجواد المثل البلدي القائل بأن « البنت لا تخرج من بيت أبيها الا الى بيت زوجها ولا تخرج من بيت زوجها إلا الى القبر » ، تنفيذاً حرفياً ، فلم تخرج أمينة من بيت الزوجية مرة واحدة طوال خمس وعشرين سنة أو نحوها . (نجيب محفوظ ينسى الاطلاق فيقول في فصل آخر انها خرجت غباً لزيارة أسرتها برفقة زوجها) . ولم تكن لها من أمنية في الحياة الا أن تزور مقام سيدنا الحسين ، فلما غاب زوجها عن القاهرة لبعض عمله يوماً واحداً سولت لها نفسها أن تزور مقام الحسين في الخفاء ، ولكن حظها النكد جعلها تصاب في حادث عند عودتها فانكشف أمرها لزوجها عند عودته وأنزل بها قضاءه الصارم فنفاها إلى بيت أمها ، ولولا

لطف الله ووساطة الشفعاء لطلقها بعد هذه العشرة المديدة .

ما خديجة التي ورثت عن أبيها أنفه الكبير ولسانه الحاد ، فقد كانت مشكلتها في دمامتها التي أوشكت أن تقضي على آمالها وعلى آمال أختها الصغرى في الزواج ، ولولا لطف الله ومجيء الأرمل ابراهيم شوكت لبقيت عانساً مدى الحياة .

وأما عائشة الجميلة الشقراء ، فقد كانت مشكلتها هي أختها الكبرى الدميمة خديجة التي لا يأتيها « العدل » ، وآل عبدالجواد كغيرهم كثيرين وقتذاك لا يزوجون الصغريات قبل الكبريات . فضاع منها حبها الأول وهو « حب المشربية » ، لضابط البوليس الشاب الوسيم ، وكادت تبقى عانساً مدى الحياة ، لولا لطف الله واذعان السيد أحمد عبدالجواد لصوت العقل ، عقله هو طبعاً ، ورضاه بزواج عائشة من شوكت الصغير قبل أن تتزوج خديجة من شوكت الكبير .

وأما فهمي ، وهو طالب الحقوق ، فقد كانت مشكلته الأولى هي حبه لمريم بنت الجيران وهو « حب السطوح » ، فلما ان قال الأب « لا » انتهت المشكلة دون اذيال . أما مشكلته الكبرى فقد كانت حبه لمصر ، ذلك الحب المدمر الذي دفعه الى الاشتراك خفية في الجهاد الوطني إبان ثورة ١٩١٩ ، اتقاء لغضب أبيه الذي كان لا يقر الحب المدمر ولو كان حب الوطن . والعجيب في أمره أن حبه لمصر لم يورده موارد التهلكة ، وانما جاءت التهلكة في عيد النصر بعد ان انجلى كل شيء ، فأصابته رصاصة طائشة عابثة في يوم السلام .

وأما كمال الصغير ، وهو في العاشرة فلم تكن له مشكلة بعد لأنه كان في العاشرة ، اللهم الا اذا كانت شوكلاتة الانجليز التي كان يحبها وأنشأت بينه وبين جنود الاحتلال أعداء الوطن مشاعر متضاربة .

هؤلاء اذن هم الأشقاء من أمينة فلم يبق إلا ياسين ، أكبر الاخوة ، وهو غير شقيق ، لأنه ثمرة ذلك الزواج الأول التاعس بين السيد أحمد

عبدالجواد ومطلقته البائسة هنية ، تلك المرأة المسكينة التي أحبت الرجال حباً مدمراً وأحبت وحيدها ياسين حباً مدمراً ، وكلما ووجهت بمشكلة الاختيار بين حبها للرجال وحبها لياسين قدمت الرجال على ياسين ، فضاع منها الرجال وياسين جميعاً . أما ياسين فقد كانت مشكلته في هذه الأم الناشر المزواج المطلاق التي استخدمته وهو بعد صبي في حضانتنا أسوأ استخدام فكانت ترسله رسول غرام إلى عشيقها الفكهاني الأسود الفحل وتعرضه لرؤيتها حالة كونها شاة في أنياب ذئب . وانطبعت في خياله عنها أبشع الصور ، فلما انتقل إلى حضانة أبيه تبرأ منها وقاطعها قطيعة متصلة فلم يزرها إلا وهي على فراش الموت ، وفي فمه من لعاب يسيل على ميراث بيت « قصر الشوق » الذي تملكه أكثر مما في عينيه من دموع على رحيل أمه التاعسة . وقد ورث ياسين عن أمه ضعف ارادتها وحبها للملذات وسرعة مللها من الأزواج ، فلما زوجه أبوه زينب بنت صديقه محمد رفعت سئمها قبلما ينتهي شهر العسل وعاد إلى « الرمرمة » مع نور الجارية وسواها كما كان يرمرم مع بائعة الدوم ومع زنوبة صبية العالمة ، فطلقه أبوه من زينب على مضض وفي أحشائها منه جنين .

هذه هي قصة « بين القصرين » في أهم معالمها ما خلا الوصف والتحليل والتصوير لما يجري داخل نفوس الناس وعقولهم ولما يحيط بهم من اشياء . وقد احتاج نجيب محفوظ الى نحو مائة وأربعين ألف كلمة ليروي هذه القصة البسيطة التي يمكن أن يؤديها كاتب آخر من مدرسة أخرى في أربعة عشر ألف كلمة ، أو على الأصح هذه القصص البسيطة التي تتوالى في إحكام عن أشخاص الرواية كما تتوالى حلقات الملحمة ، كل قصة تعقد عقدتها في فصل ثم تعلق فصلاً ثم تحل عقدتها في الفصل الذي يليه ، فهي مجدولة في عناية تامة كأنها الضفائر الذهبية ، مجدولة لا منسوجة ، لأن النسج معناه تداخل اللحمة والسدة بحيث لا يمكن فصلهما إلا بتحطيم النسيج كله . فلو قد سألت نفسك ما « الحكاية » أو « الحدوتة » أو « الميثوس » بلغة أرسطو

في « بين القصرين » لما وجدت « حكاية » واحدة كبرى تخدمها حكايات فرعية وانما وجدت سلسلة من الحكايات المجدولة ، حتى السيد أحمد عبدالجواد وهو العمود الفقري في « بين القصرين » ليست له « حكاية » بالمعنى المفهوم من « الميثوس » الارسطاطاليسية .

ومع ذلك فقصة « بين القصرين » قصة تحكمها وحدة رهيبة عميقة من ألفها الى يائها ، شأنها شأن كل عمل فني عظيم . وهي كما رأينا ليست « وحدة الحدث » ، فليس في « بين القصرين » حدث معين بالذات يمكن أن نقول ان القصة بنيت عليه . فمن أين جاءت هذه الوحدة الرهيبة العميقة ؟

في اجتهادي الشخصي أن هذه الوحدة الرهيبة العميقة التي تحكم « بين القصرين » على حدة ، وتحكم « الثلاثية » كلها مجتمعة انما تكمن في أشخاص الرواية لا في أحداثها ، وهذا النسيج الذي لم ينسجه نجيب محفوظ بأحداث الرواية نسجه نسجاً محكماً آية في الإتقان بأبطالها ، فالوشائج المادية والاجتماعية والعقلية والنفسية والروحية بل والجسدية أيضاً هي اللحم والسدى التي لا يمكن فصلهما إلا إذا أردنا تمزيق النسيج . فرواية « بين القصرين » اذن دراسة فنية في الروابط بين أفراد أسرة مصرية من الجوانب البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية ، أي من الجوانب الحيوية والنفسية والاجتماعية . وهي ليست مجرد عملية « مسح » كما يذهب بعض النقاد به ولكنها تجربة علمية على طريقة زولا وأشياعه في آثار قوانين الوراثة الاجتماعية في حياة أسرة اختارها الكاتب لتكون محل دراسته ، أسرة لها خصائص معينة يسهل تمييزها عن بقية الأسر . فأسرة عبدالجواد غير أسرة شوكت وغير أسرة عفت رغم انهم جميعاً يدورون في اطار واحد ويعيشون في مجتمع واحد . ودراسة هذه الوشائج البيولوجية والسيكولوجية والسوسيولوجية بين أفراد الأسرة الذين تربطهم روابط الدم أو بين الأفراد الذين تربطهم الروابط الحميمة هي ما كان زولا واتباعه يحب أن يسميه « الحتمية الطبيعية » ، فالقصة عنده ليست تصويراً للحياة ولا تعبيراً عن الواقع أو الخيال ولكن

تجربة علمية لا تختلف في شيء عن التجارب التي يجريها العالم في معمله حين يمزج الاحماض في أنبوبة الاختبار أو يصهر المعادن في البوتقة أو يزوج الأرانب البيضاء بالأرانب السوداء ليرى كيف تعمل قوانين الوراثة في الأحياء. فهذه التفاصيل الكثيرة التي تجدها في «بين القصرين» خاصة وفي «الثلاثية» عامة ليست اذن من باب اجتهاد نجيب محفوظ في «الواقعية» ولكن من باب الاجتهاد «الناتورالي» في تشريح أشخاص الرواية موضوع التجربة ودراسة تكوينهم الجسماني والنفسي والاجتماعي الخ، وهو أول شرط من شروط القصة التجريبية. وقد تعقب أميل زولا نفس آثار الوراثة وعمل القوانين الاجتماعية الخ في أسرة واحدة هي أسرة «روجون ماكار» وتعقب آثارها الحتمية في سلسلته الخالدة التي تحمل هذا الاسم وهي مكونة من عشرين قصة استغرقت كتابتها سبعاً وعشرين عاماً، منها قصص «الحانة» و «جرمينال» و «الأرض» و «نانا» المشهورة الخ. وتعقب في هذه المجلدات العشرين آثار هذه القوانين الطبيعية والاجتماعية في التكوين الجسماني والنفسي والاجتماعي لألف ومائتي شخصية من نسل هذه الأسرة ومن صاهروها أو خالطوها، وقد سمى زولا سلسلته الخالدة: «روجون ماكار. أو التاريخ الطبيعي والاجتماعي لأسرة أيام الأمبراطورية الثانية»، وهي حقبة استغرقت نحو عشرين عاماً وانتهت بانهيار فرنسا في حرب السبعين.

وهذا سر اهتمام نجيب محفوظ بتصوير هذا الازدواج التام في شخصية السيد أحمد عبدالجواد منذ البداية، فقد كان كما يقول نجيب محفوظ مثل «شخصين منفصلين في شخصية واحدة»، وهذا سر حديثه عن أبيه المتلاف وحياته الزوجية المعقدة القائمة على الاستسلام للشهوات. فهذا الازدواج في شخصية السيد أحمد عبدالجواد لم تظهر آثاره في محيطه المباشر فحسب بل انسحبت على من تفرعوا عنه من نسل. وهذا أيضاً سر اهتمام نجيب محفوظ بتشريح نفسية ياسين وربطها صراحة بتكوين أمه المنحرفة الضائعة

الارادة وبتكوين أبيه القاسي . فياسين يتصرف في بيت أمه كأنه السيد أحمد عبدالجواد ويتصرف في بيت أبيه كأنه أمه هنية والسيد أحمد عبدالجواد يتتبع ظهور فحولته الخاصة في أبنائه الذكور في سرور باطني رغم ما يبديه أمامهم من صرامة وتقشف ، وحين يقف على مغامرة ولده فهمي مع مريم يطرب لها سراً ويقول لنفسه باسماً : « من شابه أباه فما ظلم » . والمفاجأة الكبرى التي تهز كيان ياسين وترد إلى قلبه السكينة بعد القلق والضياع وعقدة النقص هي اكتشافه لحقيقة أبيه ليلة أن رآه في ماخور العالمة زبيدة من حجرة العوادة زنوبة ، لأنه بهذا الاكتشاف أحس بأنه قد اكتشف نفسه في شخص أبيه هذا الذي خلع عنه وقاره وقفطانه ووقف ثملاً يرقص ويضرب بالدف لترقيص العوالم . وحين يرى ياسين هذا المشهد العجيب يشيع الطرب في كل كيانه ويحدث نفسه قائلاً : « هنيئاً لك يا والدي . . اليوم اكتشفتك ، اليوم عيد ميلادك في نفسي . يا له من يوم ويا لك من أب لم يكن قبل الليلة الا يتيماً ، اشرب واطرب والعب بالدف لعباً ولا يد عيوشة الدفافة ، اني فخور بك .. » وياسين يقصد في الحق أن يقول انه يوم عيد ميلاده هو لا عيد ميلاد أبيه ، لأنه في هذا اليوم ، وفي هذا اليوم فقط اكتشف نفسه واكتشف انه ابن أبيه .

كذلك اصرار نجيب محفوظ على تصوير نفسية ياسين الملولة من الزواج التي تنتهي به الى أن يسأم فراش زوجته زينب قبلما ينتهي شهر العسل ويحن الى بائعة الدوم والى زنوبة العوادة والجارية نور ومن اليهن ترينا اهتمامه باثبات ان ياسين ابن امه كما كان ابن أبيه (هنا بائعة الدوم تقابل الفكهاني الأسود) . ونجيب محفوظ لا ينسى أن يذكرنا بقوانين الوراثة فيقول عن ياسين في صراحة :

« وثبت إلى ذهنه فكرة غريبة لم تخطر له من قبل على شدة وضوحها فيما رأى . تلك هي التشابه بين طبيعتي أبيه وأمه ! طبيعة واحدة من شهوانيتها وجريها وراء اللذة في استهتار لا يقيم وزنا للتقاليد ، ولعل أمه لو كانت

رجلاً لما قصرت عن أبيه في اللهج بالشراب والطرب أيضاً ! لذلك انقطع ما بينهما – أبيه وأمه – سريعاً ، فما كان لمثله أن يطيق مثلها وما كان لمثلها أن تطيق مثله ، بل ما كانت الحياة الزوجية لتستقيم له لولا وقوعه على زوجته الراهنة !.. ثم ضاحكاً ضحكة لم يتح لها روعه من هذه الفكرة الغريبة روحاً من السرور : عرفت الآن من أكون .. لست الآن الا ابن هذين الشهوانيين ، وما كان لي أن أكون غير ما كنت ! »

وهذا هو المقصود بالحتمية العلمية في عرف أدباء المذهب الطبيعي « أي حتمية الوراثة والبيئة » : ان زواج عبدالجواد وهنية كزواج الأرانب أو فيران المعمل ما كان ليثمر غير ما أثمر ، ونتائج التجربة الفنية لا يمكن أن تختلف عن نتائج التجربة العلمية .

وتأمل أيضاً قول ياسين عن نفسه لأخيه فهمي وتفسيره كيف جمع بين الأضداد : « ليس ثمة مشكلة على الاطلاق ، عقلك الرعديد وحده الذي يخلق المشكلة من العدم ، أبي حازم ومؤمن ويحب النسوان ، شيء بسيط واضح مثل ١ + ١ = ٢ ، ولعلي أشبه الناس به على وجه التقريب لأني مؤمن وأحب النسوان وان قل نصيبي من الحزم ، أنت نفسك مؤمن وحازم وتحب النسوان ولكن بينما تحقق إيمانك وحزمك اذا بك تنكص عن الثالثة (ثم ضاحكاً) والثالثة هي الثابتة ! »

والعرق في نجيب محفوظ يمد لسابع جد كما يقولون ، وقد عبر عن هذا فهمي مداعباً أخاه ياسين حين ظهر ملله السريع من زوجته بقوله : « كان لنا جد يمسي مع زوجة ويصبح مع أخرى فلعلك أن تكون وريثه .. » حتى كمال الصغير الذي لم يتجاوز العاشرة نجد نجيب محفوظ يتتبع أثر الوراثة فيه فيجعله منافقاً كأبيه يظهر التقوى ويضمر حب الانطلاق والغناء ، وحين يدعي أنه لا يحب أن يسمع من الغناء شيئاً إلا تجويد القرآن يقول فيه السيد أحمد عبدالجواد لرفاق صبواته : « هل رأيتم أمكر من ابن الكلب الذي يدعي التقوى أمامي ! رجعت مرة الى البيت فترامى إلي صوته وهو

يغني : يا طير يا اللي على الشجر » .

أما الصفات الجسمية وتعقب ظهورها في مختلف أفراد الأسرة فالحديث عنها لا ينتهي من أنف خديجة وشعرها الى أنف عائشة وعينيها وكيف تسلسل كل شيء ، فكأنك تقرأ بحثاً لمندل في قوانين الوراثة بين الأرانب .

ولست أزعم أن نجيب محفوظ قد تأثر بأدب زولا وحده أو تأثر به مباشرة في انتهاجه للمذهب الطبيعي أو الناتورالي فقد عرفت من نجيب محفوظ نفسه ان قراءاته كانت أوسع وأشد استفاضة لتلاميذ زولا من الكتاب الانجليز . عرفت منه أنه قرأ كثيراً لهربرت جورج ولز ، إمام القصص العلمي والاجتماعي في انجلترا ، كما أنه قرأ « ثلاثيات » أرنولد بنيت وجولزويرذي . وبيت القصيد في كل هذا ان الحكم على نجيب محفوظ في مرحلة « الثلاثية » لن يكون حكماً سليماً الا اذا استقصينا أسرار فنه في قواعد المدرسة الناتورالية التي وضع زولا أساسها على أساس الحتمية العلمية في الخصائص البيولوجية والنفسية والاجتماعية .

لعبة الحب

سبقتها سمعتها شهوراً وشهوراً قبل أن تعرضها فرقة المسرح الحر على خشبة دار الأوبرا ، أقصد مسرحية « لعبة الحب » للدكتور رشاد رشدي صاحب مسرحية « الفراشة » التي عرضت منذ سنوات وصادفت نجاحاً لا بأس به . وكنت أتتبع أخبارها لأني أقرأ كل ما يكتب الدكتور رشاد رشدي الذي أعرفه ناقداً وأستاذاً وأحب أن أعرفه فناناً وصاحب اسلوب في الأدب الخالق . وكانت « لعبة الحب » حقاً كامرأة سيئة السمعة ، تسبقها سمعتها في كل مكان ويتحدث عنها الناس دون أن يعرفوها .. قال لي ناقد خطير : ان لجنة القراءة بالمسرح القومي قد رفضتها لأنها تبشر بالدعارة السافرة . وقال لي ناقد آخر لا يقل عنه خطراً ، انه رأى أن تحول الى بوليس الآداب . وقال لي ثالث ممن يجيزون ولا يجيزون انه استعمل حق الفيتو في كثير من مناظرها .

وهكذا تأهبت حين توجهت إلى دار الأوبرا لأشهد « لعبة الحب » ان أرى مسرحية منافية للأخلاق ، وبعد أن شهدتها وقعت حقاً في حيرة حائرة لأن ما شهدت كان في مجموعه ، ولا أقول في أجزائه ، مسرحية أخلاقية من أوضح طراز ، بل أكاد أن أقول مسرحية أخلاقية بدرجة مقززة للضمير الفني لأن أخلاقيتها من ذلك النوع الساذج الصريح الذي نسمعه عادة من

فم الوعاظ . ولولا نداءات صارخة هنا وهناك تشين الفن وتشين الأخلاق جميعاً ، لاقترحت أن يكافأ صاحب « لعبة الحب » بجائزة لحضه على مكارم الأخلاق ولأنه قد أثبت أن « الجريمة لا تفيد » كما يقولون ، ولأنه أكد ان الزنا مغبته وخيمة .

ولست أعرف ان كان رشاد رشدي قد أجرى من التعديلات في « لعبة الحب » ما جعلها مسرحية سائغة للأخلاق بعد أن كانت مسرحية منافية للأخلاق . فقد سمعت أنه فعل ، وأياً كان الأمر فنحن المشاهدين لا نعرف إلا النص المعروض وهو يكفينا كل الكفاية .

فإذا أردت أن تعرف مدى اخلاقية (لعبة الحب) ، بل مدى سذاجتها الاخلاقية فانظر الى موضوعها باختصار : فالمسرحية تدور حول حياة شاب اسمه عصام متزوج من سيدة اسمها نبيلة وهو في الوقت نفسه له عشيقة من فصيلته منحرفة اسمها لولا ، وهي من فصيلته لأنها من النوع الذي يصعب عليه أن يستقر على رجل ، وهي تريد أن تستأثر به زوجاً وتنتظر منه أن يطلق من أجلها زوجته نبيلة ولكنها في الوقت نفسه تخشى هذا الزواج لقلة ثقتها في قدرته على الوفاء ، فهو من فصيلتها ويصعب عليه أن يستقر على امرأة . أما أحداث المسرحية فعمودها الفقري هو سلسلة من المواقف تبين تردد عصام بين زوجته وعشيقته . فمشكلة عصام في حقيقتها هي أنه لا يريد أن يتخلى عن زوجته وهو في الوقت نفسه لا يريد أن يفرط في عشيقته . وحين ينكشف أمره لهذه ولتلك يضيع من يده كل شيء : فتفر زوجته نبيلة من بيت الزوجية لأنها لا تطيق معاشرة رجل خائن وتفر عشيقته لولا من قبضته لتتزوج من رجل لا تحبه ولكنها تعرف أنه يحبها وأنه قادر على الوفاء لها واشاعة جو الاستقرار الزوجي في حياتها ، ان أمكن أن نسمي استقراراً هذا الزواج الذي نعلم مقدماً نتيجته : زوج وفي وزوجة خائنة ملول . فلولا بين النساء هي مقابل عصام بين الرجال .

وهكذا يجد عصام الذي أراد أن يملك كل شيء نفسه وحيداً وقد

ضاع منه كل شيء . وتتم كارثته بأن تهرب أخته مع رجل فقير أفاق اسمه السيسي يغريها بالزواج منه ليستولي على مال الأسرة . هذه إذن خلاصة مسرحية (لعبة الحب) وهي كما ترى في صميمها مسرحية اخلاقية فاقعة مهما اشتملت عليه من بذاءات في كثير من حوارها وفي كثير من عقدها الفرعية وفي كثير من افكار اشخاصها وسلوكهم وفلسفتهم في الحياة . فهناك مثلاً شخصية العازب المسن الدكتور زكي (عم عصام) الذي لا يؤمن بأي شيء في العلاقة بين الرجل والمرأة الا الجنس ، ولا يؤمن بأن في الحياة شيئاً يمكن أن يقوم بغير المال . فعنده ان لكل شيء ثمنه في الحياة ، لا فرق في ذلك بين الشرف والحب والسعادة والارتواء الجنسي في ليلة حمراء . والدكتور زكي هذا الواسع الثراء يرى اخت السيسي افندي الحبيسة بأمر أخيها الأفاق المعدم المحافظ على عرض نفسه المنتهك لعرض غيره فتستهويه البنت أشد استهواء ولكنها لا تمكنه من نفسها الا في الحلال ، فيرضخ الدكتور زكي لشروط اللعبة (لعبة الحب) كما وضعها المجتمع وحرصت عليها أخت السيسي افندي ، وليس في ذهنه إلا أن يقضي معها شهراً أحمر بدلاً من ليلة حمراء . شهراً يكلفه غالياً ، يكلفه مقدم الصداق ومؤخر الصداق ولكنه شهر له نهاية على كل حال ، نهايته معلومة حتى قبل ان يبتدىء . أما الرموز الجنسية فهي كثيرة وصريحة الى درجة مخلة حتماً بالآداب ، فهناك اكواز الذرة التي يهديها الدكتور زكي في حنان جنسي بذيء «لفرخته» الحبيسة في عشة الفراخ اي الى أخت السيسي ، وهناك الطبلة التي يهديها بائع الطبول للخادمة ويتجسسها في ايحاء جنسي مؤلم ليغويها ، وهي الجائعة ، بغذاء الجنس ويستولي على مصاغها ومدخراتها تحت ستار الزواج ؛ ولكن كل هذه البذاءات في ظني بذاءات فرعية لا تتصل بصلب المسرحية في شيء ويمكن الاستغناء عنها دون أن يخسر الموضوع الأصلي شيئاً كثيراً ، والموضوع الأصلي في زعمي هو وقفة هذا الشاب الحائر حائراً بين زوجته نبيلة وعشيقته لولا .

وأنا لم أر كاتباً جمع بين القالب الفني المحكم والمضمون التافه مثل رشاد رشدي ، ولم أر كاتباً عثر مصادفة أو بعد بحث أو عن طريق الإلهام على عرق من عروق الذهب يخطف البصر خطفاً لشدة بريقه وصفائه ثم أهمله اهمالاً وراح ينقب في كل ما حوله من أكداس التراب مثل رشاد رشدي . فمسرحية « لعبة الحب » تجربة فنية باهرة من ناحية الشكل ، لا تكاد تراها حتى تدرك ان صاحبها صانع ماهر عارف باصول البناء المسرحي . فهو يعقد العقدة في يسر ويحلها في يسر وهو يطور الأحداث في يسر ويرتب المواقف في يسر ، وهو يعرف متى يتكلم ، ويعرف متى يصمت ، ومتى وكيف ولماذا يدخل على المسرح أشخاصه ومتى وكيف ولماذا يخرجهم من المسرح . وهو يعرف فضيلة الاقتصاد وفضيلة الايحاء . وأكثر شخصياته مرسوم بعناية واضحة من حيث الشكل رغم تفاهة هذه الشخصيات ، بل ويكاد كل شيء في مسرحيته يقوم على نمط التقابل والتعادل والسيمترية وغير هذه الخصائص المميزة للبناء المسرحي التقليدي . فالدكتور خيري خطيب لولا بين الرجال يقابل نبيلة زوجة عصام بين النساء ، ولولا بين النساء تقابل عصام بين الرجال . والدكتورزكي يقابل السيسي أفندي من حيث الخلو التام من القيم : السيسي الفقير يبيع رجولته لساب مال زكي وأسرته والدكتور زكي الموسر يبدد ماله لسلب شرف السيسي . وكل شيء يدور حول محورين اثنين لا ثالث لهما هما الجنس والمال ، وهما القطبان المتقابلان في هذه المسرحية ، لا فرق في ذلك بين حياة الخدم والصعاليك وبين حياة السادة والمثقفين . ولا اختلاف بين شخصية وأخرى الا في شيء واحد : عند الفقراء الجنس مصيدة المال ، وعند الأغنياء المال مصيدة الجنس ، وانك لتحس حقاً بالاختناق في هذا الجحيم الشهواني المادي الذي لا ذكر فيه ولا نازع ولا دافع ولا غاية الا للجنس والمال . ولعل هذا ما حدا بكثير من النقاد الى الاقتناع بأن « لعبة الحب » مسرحية منافية للأخلاق ،

ولست أريد هنا أن أجادل رشاد رشدي في فكرته بأن العالم ليس الا،

جنساً ومالاً ، وان كنت شخصياً ازدري هذه الفكرة وأعدها انحلالية وخاطئة معاً ، واني لأقرر اني قد صادفت في حياتي أشخاصاً عديدين يؤمنون فعلاً مثل الدكتور زكي بأن العالم ليس الا جنساً ومالاً . ومن الخطأ أن نربط بين هذا التصور وبين الواقعية لأن أمثال هذه النماذج الشائهة الخالية خلواً تماماً من القيم رغم تعددها ووفرتها في الحياة لا تزال ولله الحمد قلة ضئيلة لا تمثل المجتمع البشري السليم البنيان . وهي تكثر عادة وتسود في فترات الانحلال والضياع . ولو أن رشاد رشدي وقف كالمارد وقذف بمسرحيته « لعبة الحب » في وجوهنا صارخاً فينا : « خذوا هذه الصورة الشائهة فهي صورة مجتمعكم الشائه ، ولا تغضبوا من مرآتي لأنها ما عكست الا وجهكم البشع » ، ولو أن رشاد رشدي فعل هذا لقلنا : فليكن . هذا رأيه فينـــا وفي مجتمعنا الراهن ، ومن حقه أن يعلن رأيـــه في المجتمع الذي يحتويه . . ولكن رشاد رشدي تجاوز هذا فزعم أن المال والجنس هما الينبوعان الوحيدان لكل سلوك انساني على الاطــلاق في كل زمان وفي كل مكان .

وما دامت هذه فلسفته الحيوية فاني أعود وأقول اني لن أجادله في فلسفته الحيوية لأني لا أكتب عن رشاد رشدي المفكر ولكني أكتب عن رشاد رشدي الفنان . بل فلنكن على استعداد لأن نسلم معه لخمس دقائق بأن العالم كله ليس الا جنساً ومالاً . نعم فلنسلم بذلك لخمس دقائق حتى لا تضيع منا القيم الفنية وسط هدير الاخلاقيات .

وهنـــا نطرح السؤال الطبيعي الوحيد في هذا المقام : الى أي حـــد نجـــح رشاد رشدي في تجسيد فكرته بأن العـــالم ليس الا جنساً ومالاً تجسيداً فنياً ؟

وهنا تبرز أمامنا شخصية الزوجة نبيلة ، تافهة بلا لون أو طعم أو رائحة ، تتحرك على المسرح كما تتحرك العرائس على مسرح العرائس ، ولكنها رغم تفاهتها الفنية امرأة طيبة وزوجة وفية تحكم مشاعرها وسلوكها نفس

الأفكار والمعتقدات والمثل العليا التي تحكم مشاعر كل الناس الطبيعيين وسلوكهم. باختصار: بطلة المسرحية امرأة لا تؤمن بأن العالم ليس الا جنساً ومالاً. من أجل هذا فهي تثور على زوجها الخائن عصام وتأبى أن تبقى تحت سقف واحد مع زوج مصر على الغواية. وبطل المسرحية، ما شأنه؟ بطل المسرحية، وهو الزوج عصام، مثل بطلتها لا تنبع مشكلته الكبرى من هذا التقابل أو التعادل بين الجنس والمال، بل ان مشكلته من نوع آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف، فهي تنبع من التقابل بين الحب المشروع والحب المحرم، أو على الأصح بين الحب بالقلب والحب بالحواس. فنحن نعلم انه يحب زوجته نبيلة حباً صادقاً ولا يريد أن يفرط فيها أو في حبها كما نعلم انه يحب عشيقته لولا حباً صادقاً ولا يريد أن يفرط فيها، وكل ما بين هذا المثلث الأبدي كما يسميه الأوروبيون: الزوجة والزوج والعشيقة، كل ما بينهم من مواقف لا صلة له بتاتاً بمعادلة الحب والمال التي جاهد رشاد رشدي طوال مسرحيته لإثباتها.

فالأبطال الرئيسيون في المسرحية اذن يعانون من مشكلة انسانية لا علاقة لها بمعادلة الجنس والمال، ومشكلتهم الأولى هي مشكلة الملل الذي ينتاب حياة الأزواج ويدفعهم في كثير من الأحوال الى ازدواج العواطف وازدواج السلوك باقامة ذلك المثلث الأبدي كما يسميه الأوروبيون.

هذه مشكلة انسانية جديرة حقاً بالمعالجة الفنية لأن لها اغواراً وأبعاداً تمس حياة الانسان في كل زمان ومكان. وقد عالجها رشاد رشدي حقاً في مسرحيته «لعبة الحب» وعالجها حقاً بما يتمشى مع مكارم الأخلاق حين جعل الزوجة المجني عليها تلقي خطبة رنانة في المثل العليا قبل أن تخرج من بيت الدمية وينسدل الستار الأخير خروج نورا من بيت النفاق في مسرحية ابسن العظيمة..

وهذا ما قصدت اليه حين قلت ان رشاد رشدي قد اهتدى الى عرق من عروق الذهب وسط هذه الركام والأتربة والقاذورات الكثيرة، ولكنه

لم يحسن الاستفادة منه لشدة انشغاله بسفاسف الجنس والمال على كل مستوى . ولو انه ركز تجربته الفنية حول هذه الأزمة الروحية والجسدية التي اجتاحت بيت نبيلة لأتى لنا بمسرح عظيم . وكلما تذكرت براعة رشاد رشدي في اقامــة البناء المسرحي وإحكامه وتذكرت كيف بددها على سفاسف وشخصيات كاريكاتورية بولغ فيها ولم تعرض إلا من سطوحها ذهبت نفسي حسرات على هذه الموهبة الفنية الحقة المضيعة ثمارها بين نداء الجنس وبريق المال .

جميلة

قبل أن أتكلم عن مسرحية «مأساة جميلة» لعبدالرحمن الشرقاوي أحب أن أناقش جملة مبادىء بعضها ذو صلة بالنقد الأدبي وبعضها ليس ذا صلة به ولكنه رغم ذلك يلقي أضواء على العلاقة بين الأدب والحياة.

وأول هذه المبادىء التي أحب أن أناقشها هو: الى أي مدى يجوز للكاتب الفنان أي الكاتب المبدع، أن يتناول بالمعالجة الفنية أشخاصاً أحياء لم تنته بعد دورة حياتهم الطبيعية. فجهاد جميلة بوحريد وآلامها قد ملأ الأسماع كما ملأ الأسماع جهاد جميلة بوعزة وجميلة بوباشا وما ذاقتا من ألوان العذاب على يد جلادي الاستعمار الفرنسي. ولسبب لا نعلمه اختار عبدالرحمن الشرقاوي جميلة بوحريد من دون سائر الجميلات لتكون بطلة مسرحيته المعروفة. فالذي قرأته عن آلام جميلة بوباشا مثلا في كتاب جيزيل حليمي وسيمون دي بوفوار رهيب كالموت وفظيع كالعار وهو لا يقل رهبة أو عاراً عما تعرضت له جميلة بوحريد. والذي قرأته عن آلام جميلة بوعزة هنا وهنالك ربما فاق وأربى، فليس في مقدور الانسان أن يقرأ عن الوحوش الآدمية وهي تفترس جسد أسيرة عذراء لتكسر ارادتها وتحملها على الاعتراف دون أن يخفي وجهه في راحته خجلاً من حطة الجنس البشري الذي أنجب أمثال أولئك الوحوش.

ولست أوافق منتقدي «جميلة» عبدالرحمن الشرقاوي في رأيهم بأن الشرقاوي أخطأ حين ركز الأبصار على بطولة جميلة بوصف انها بطولة فردية وقد كان ينبغي عليه أن يركز الأبصار على البطولة الجماعية أو بطولة شعب الجزائر كله . فمثل هذا الاعتراض قد يكون سليماً من الناحية السياسية لمن يريد أن يأخذ به ، أما في عالم الفن ، فالفنان فيما أعتقد لا يزال حراً في تصوير البطولة على النحو الذي يتقنه وعلى النحو الذي يخدم فنه أولاً وقبل كل شيء .

والبطولة الفردية كما نعلم كثيراً ما تتخذ رمزاً لبطولة الجماهير. فاسم جميلة قد غدا حقاً رمزاً لبطولة الشعب الجزائري ، لا أقصد جميلة بوحريد بالذات أو بوعزة أو بوباشا ، ولكن أية جميلة ، جميلة عذراء الجزائر التي ستمشي روحها بين جبال أوراس كما كانت تمشي روح عذراء أورليان أقصد جان دارك ، على مروج فرنسا وبين غاباتها .

فمن حق عبدالرحمن الشرقاوي كفنان اذن أن يكتب عن «جميلة» وأن يرمز بها لكفاح شعب الجزائر . ولكني لا أعتقد أن من حقه أن يكتب مأساة عن جميلة بوحريد بالذات من دون سائر الجميلات أو أن يكتب عن أية جميلة على وجه التخصيص ، أو عن أي بطل من الأبطال مهما علا قدره وذاعت معجزته في العالمين ما دام حياً يرزق ،فما بالك وجميلة بوحريد لا تزال في شرخ الشباب ونرجو الى الله أن يمد في عمرها حتى تزهد فيه وأن يلهمها القوة على حمل عبء بطولتها بقية حياتها المديدة ، فما أشق أن يجد الانسان نفسه بطلاً في العشرين من عمره . وما أشق أن يحمل عبء البطولة ما تبقى له من أيام الحياة . وقد جرت العادة ألا يتناول الفن الابداعي حياة الأبطال والشهداء والقديسين إلا بعد أن يشربوا كأس الشهادة أو تتم دورة حياتهم كاملة على هذه الأرض ، فلا يرحلوا عنها الا وقد استوفوا استحقاقهم للخلود .

من أجل هذا كان ينبغي على عبدالرحمن الشرقاوي أن يكتب لنا عن

مأساة جميلة لا عن مأساة جميلة بوحريد ، وأن يتخذ من اسم جميلة رمزاً لمعاني الكفاح الوطني دون تخصيص للشخصيات المكافحة . واني لأشفق على جميلة بوحريد حين تزور القاهرة أن تجلسها الفرقة القومية في بنوار لتشهد نفسها على المسرح موثقة على الصليب تتناوب على جسدها أدوات التعذيب .

أما المسألة الثانية التي أحب أن أناقشها فهي : الى أي حد تصلح بطولات الكفاح للعالجة التراجيدية . فالذي أعلمه عن تجارب الأدب في كل زمان ومكان ان بطولات الكفاح في سبيل المبدأ أو الحق أو الوطن هي موضوعات لا تدخل في دائرة فن الدراما وانما تدخل في دائرة فن الملاحم . فاليونان قد خلدوا في ملحمة « الإلياذة » سير أبطالهم القوميين في جهادهم ضد طروادة ، سواء أكانوا أشخاصاً اسطوريين أم أشخاصاً حقيقيين . كذلك فعلوا في ملحمة « بحارة الارجو » . والجرمان خلدوا أيام أبطالهم الاسطوريين والحقيقيين في « ملحمة النبلونج » وفي « ملحمة الفولسونج » ، والفرنسيون خلدوا أيام أبطالهم في ملاحم « رولان » و « ايفان » و « ايريك » وغيرها ، والانجليز خلدوها في « بيوولف » وفي ملحمة « الملك آرثر » ، كذلك الروس خلدوها في « البوجاتير الثلاثة » والايطاليون في ملاحم تاسو واريوسطو والبرتغاليون في « لوسياد » كاموينس الخ ، أما نحن فأدبنا لا يقل خصوبة عن غيره من الآداب في باب الملاحم التي خلدنا بها سير أبطالنا الحقيقيين والاسطوريين وجهادهم كملحمة « الهلالية » و « الظاهر بيبرس » وغيرهما .

أما أدب الدراما فقلما نجد فيه تناولاً لقصص الكفاح من أي نوع كانت باستثناء مأساة « جان دارك » . وهي الاستثناء الذي يثبت القاعدة ، لأن سيرة جهاد جان دارك خامة ملحمية من أوضح طراز . وليس فيها نصيب للدراما الا تلك الفترة العصيبة التي مرت بها جان دارك قبل احراقها ، أعني على وجه التعيين تلك الفترة التي ضعفت فيها جان دارك وتخلت فيها

عن بطولتها حين رأت الموت رؤية العين ، فعدلت عن دفاعها بأن السماء كانت تلقي اليها بالأصوات واعترفت أمام قضاتها بأنها ساحرة خارقة لتعاليم الكنيسة . ثم لم تلبث ان استردت رشدها وشجاعتها وايمانها فعادت الى تحديها الأول وآثرت أن تلاقي الموت لقاء الأبطال على مواجهة حياة الذل والعار .

أما جميلة عبدالرحمن الشرقاوي فليس في سيرتها الا وجدان واحد هو وجدان الأبطال المكافحين الذين لا يتسرب الضعف أو النقص الانساني الى قلوبهم ، بل هي أقوى من جاسر الرهيب نفسه وأشد امتلاكاً لزمام الشجاعة والواجب في كل موقف وفي كل مناسبة . وليس في سيرتها الا حلقات بطولية سواء في مكافحة المستعمرين والضرب على أيديهم أو في استنهاض الهمم الخائرة أو في احتمال العذاب الذي يفوق طاقة البشر .

والأصل في البطل التراجيدي انه رغم توافر مقومات البطولة في شخصيته لا بد وأن تقوض حياته جرثومة خطيئة أو خطأ ، وسواء تكاملت عناصر الخطيئة أو الخطأ في داخل نفسه أو سيق اليها اضطراراً بإرادة أقوى من ارادته كإرادة القدر أو بقوة أقوى من قوته فالنتيجة واحدة في كل حالة . فالدورة التراجيدية الطبيعية تتلخص في المراحل الثلاث المعروفة ، الا وهي الجريمة والعقاب ثم الغفران ، أو الخطأ والكارثة ثم السلام . وفي التراجيديا لا خطيئة بغير قصاص ولا خطأ بغير كارثة مهما تكن الدوافع والظروف ، والا اختل قانون العدالة في الأرض وفي السماء ، وفي التراجيديا أيضاً بعد العقاب يكون الغفران وبعد الكارثة لا بد من حلول الأمل والسلام لأننا نعلم ان الانسان ليس مسئولاً عن نقصه مسئولية تامة .

كل ما عدا هذا يعد خلطاً لأنواع الأدب : خلطاً للملحمة بالمأساة وللمأساة بالملحمة . والأساس في الصراع الدرامي انه صراع داخلي في باطن النفس الواحدة حيث يختلط الخير والشر لحظة اختلاطاً ينتهي بالتأزم ثم السقوط ، أما الصراع الملحمي فصراع خارجي عبثت فيه قوة الخير في مواجهة قوة

الشر ، ثم يكون الالتحام بينهما ، وأياً كانت نتيجة هذا الالتحام ، ولو انتهت بمصرع الخير ، فالخير يبقى خيراً والشر يبقى شراً .

وهذا ما نجد في « جميلة » عبدالرحمن الشرقاوي حيث هناك مجموعتان : مجموعة الوطنيين المكونة من مصطفى بوحريد وجميلة بوحريد ، وجاسر وعمار وأمينة وهند وعرام وسرحان وأحمد المصري وهم يمثلون جانب الخير الصريح ، ومجموعة بيير وفريتز والجاسوس هارون والسلطات الفرنسية من قضائية وعسكرية وبوليسية ، وهؤلاء يمثلون جانب الشر الصريح . وليس هناك الا معركة صريحة مريرة بين الجانبين . والصراع بين الجانبين هو الصراع الرئيسي في هـذه الملحمة الـتي كتبت بالحوار وتسمي نفسها مأساة . أمـا الشخصيات الدرامية الحقيقية كلهـا فشخصيات ثـانوية كشخصية الشاويش الفرنسي جـان المقسم النفس بين واجبـه كجندي يؤمر فيأتمر وواجبه نحو ضميره الذي يستنكر كل ما يقوم بـه من آثام ، وكشخصية سيمون صاحبة الملهى الفرنسية التي ثارت على وطنها بعد أن ثكلت في زوجها وفي أعز ما تملك في حروب الاستعمار العقيمة كذلك الأمر مع الجزائريين الذين يصيبهم بعض الحوار أمام الارهاب الفرنسي نجد فيهم بذرة التراجيديا بمعناها المفهوم . أما الشخصيات الرئيسية في « مأساة جميلة » فكلهم إما أبالسة أو قديسون .

فعبدالرحمن الشرقاوي إذن قد أخطأ طريقه وبنى مأساة بمادة ملحمية ، ولو أنه نظم « جميلة » كما تنظم الملاحم لأصاب بعض النجاح لأن الخامة التي استغلها خامة خصبة من جميع الوجوه الملحمية . أما البناء الدرامي في « مأساة جميلة » فمن العبث أن نضيع عليه وقتاً لأن عبدالرحمن الشرقاوي قد أثبت بما بنى من بناء انه لا يعرف شيئاً عن أصول البناء التراجيدي وكل ما لدينا منه في « مأساة جميلة » هو مسرحية من نوع « الجران جنيول » التي كان يكتبها الأوروبيون في القرن التاسع عشر لإيقاف شعر المشاهدين وتمزيق قلوبهم بفاجع الكلام ومثير المواقف . وقد انصرفت شخصياً في

نهاية الفصل الثاني بعد أن حطم أعصابي دوي المتراليوزات والقنابل البلاستيك وعشرات الجثث التي تساقطت على المسرح تساقط الذباب .

فهل معنى كل ما تقدم ان « جميلة » عبدالرحمن الشرقاوي عبث في عبث وهراء في هراء ؟

الجواب : كلا ، ففي اعتقادي أن في « مأساة جميلة » قيمة حقيقية واحدة باقية لا تتصل بالتراجيديا بسبب ولا تتصل بالملحمة بسبب ولا علاقة لها بكل هذه المبادىء التي نسوقها عن الملحمة والمأساة، وتلك القيمة الحقيقية الباقية كامنة في شعر « مأساة جميلة » من حيث هو تجربة ايجابية لتدميث الشعر العربي ووضعه على أساس جديد في الشعور والتعبير . وهذه التجربة ليست إلا امتداداً للمحاولة الأولى التي قام بها عبدالرحمن الشرقاوي منذ نيف وعشر سنين في قصيدته المشهورة « من أب مصري إلى الرئيس ترومان » وتناول فيها مشكلة التفجيرات الذرية ومشكلة السلام العالمي والمصير الانساني . ولست أقصد بهذا ان شعر « مأساة جميلة » التي قرأتها ثلاث مرات لدراسة عروضها قد بلغ في مجموعه مستوى قصيدة « الرئيس ترومان » وهو قد بلغها في بعض المشاهد حقاً ، ولكني أقصد أن شعر « مأساة جميلة » يعد بغير شك خطوة إلى الأمام في سبيل اقامة عمود الشعر الجديد .

ولعبدالرحمن الشرقاوي الفضل كل الفضل ، الفضل الذي لا سبيل الى انكاره انه كان في طليعة شعرائنا المحدثين الذين حاولوا ويحاولون اقامة هذا البناء الجديد ولعل فضله يسبق فضل غيره من شعراء المدرسة الحديثة في أنه أقوى من أزال الحواجز التقليدية بين لغة الشعر ولغة النثر وأقوى من روض لغة الشعر منهم لحمل مضمونات الحياة في القرن العشرين مهما قصر عن غيره في الرمز والخيال والوقفة الفلسفية والغوص في باطن الوجدان .

القضية

« عبده : علشان ما يبقاش حرامي لازم يعيش شريف .
علشان يعيش شريف لازم يشتغل . علشان يشتغل لازم
يلاقي شغل . علشان يلاقي شغل لازم يبقى الشغل موجود .
علشان الشغل يبقى موجود لازم المجتمع يخلقه . علشان
المجتمع يخلقه لازم يتغير وضعه . هي دي القضية »

(لطفي الخولي)

مسرحية « القضية » التي كتبها لطفي الخولي وتمثلها الفرقة القومية هي ثالث انتاج أدبي لهذا الأديب الشاب الذي بدأ حياته الأدبية بمجموعته القصصية « رجال وحديد » ثم اتجه إلى المسرح فكتب كوميديا « قهوة الملوك » التي مثلت بنجاح منذ سنوات ثم أخرج لنا أخيراً كوميديا « القضية » هذه التي تعرض الآن على المسرح القومي .

وقد اقترن اسم لطفي الخولي في الأدب المصري الحديث بالحركة الواقعية عند ازدهارها ، فهو ركن من أركانها يحسب حسابه ، وإذا كانت هذه الحركة الواقعية قد انكمشت في السنوات الأخيرة فأخلت الجو لذلك الاحياء الرومانسي الذي تحدثت عنه كثيراً ، فان ظهور كوميديا « القضية » يدل دلالة قاطعة على أن الحركة الواقعية لم تمت وإنما انزوت لأسباب طارئة ، كما يدل دلالة قاطعة على أن جذور الواقعية في أدبنا الحديث أعمق وأقوى من أن

تقتلعها الرياح . فقد أثبت لطفي الخولي في « القضية » انه يسير بخطى حثيثة نحو النضج الفني كما أثبت أن حساسيته الواقعية تزداد عمقاً وإدراكاً .

وأبرز مقومات الواقعية في كوميديا « القضية » للطفي الخولي هي فكرة الأدب الهادف كما يسمونها في بلادنا ، أو الأدب ذو الرسالة كما يسمونه في البلاد الأخرى وهي فكرة تقوم على التزام الفنان بحياة المجتمع الذي يعيش فيه ، وبالمصير الانساني بوجه عام ، وبالمصير الاشتراكي على وجه التحديد . وقد عرفت الآداب العالمية الأدب ذا الرسالة فيما خلا من العصور كما عرفت فكرة الالتزام ، ولكنها لم تعرف الواقعية الاشتراكية والالتزام الاشتراكي الا في العصر الحديث .!

و « القضية » كما يدل اسمها ، شيء له علاقة بالقانون وبحكم القانون ، ولكن لطفي الخولي استغل بمهارة واضحة موضوع القضية على مستويين ، المستوى القانوني والمستوى الاجتماعي ، فظاهرها قضية تعرض أمام المحاكم وحقيقتها قضية تعرض أمام الرأي العام .

أما موضوع هذه القضية فهو الصراع بين عقليتين في مجتمع واحد والصراع بين جيلين في بيئة واحدة ، أو هو في حقيقته صراع بين فكرتين « الفكرة الاصلاحية » و « الفكرة الثورية » . وبالفكرة الاصلاحية يقصد لطفي الخولي ، كما يقصد كل الناس ، محاولة تغيير المجتمع دون الاخلال باطاره العام ودون المساس بجذور الحياة الاجتماعية ، وتتمثل هذه الفلسفة في الايمان بالقانون وبالعدالة وبالفضائل الأخلاقية وبعامة ما يمكن أن نسميه القوى الحافظة في المجتمع ، والاعتقاد بأن سيادتها كفيلة بأن تخرج المجتمع من الفوضى وبأن تنقذه من التفسخ .

وبالفكرة الثورية يقصد لطفي الخولي كما يقصد كل عارف بالفكر السياسي والاجتماعي محاولة تغيير الأسس التي يقوم عليها المجتمع ذاته باعتبار أن الجذور الفاسدة لا يمكن أن تنبت نباتاً صالحاً مهما أجرينا عليها من التطعيم والتهجين .

وقد استخدم لطفي الخولي للتعبير عن هذا الصراع رمز الوردتين : فالوردة البيضاء في يد الكهل الاصلاحي رمز للاصلاحية ، والوردة الحمراء في يد الشاب الثوري رمز للثورية ، فنحن اذن في حرب الوردتين . ولقد يوحي استخدام هذين الرمزين باقامة المقابلة بين فكرة التطور السلمي وفكرة الثورة الدموية ، ولكن سياق الكوميديا يدل على أن الوردة البيضاء هي التعبير الطبيعي عن هدوء الكهولة وليمفاويتها وان الوردة الحمراء هي التعبير الطبيعي عن فوران الشباب وحيويته الدفاقة التي تصبغ ربيع الحياة بفاقع الألوان . وبئس شباب لا تضرج وجنته وتضرج غرامه حمرة الورود ، وبئست كهولة لم تصف نفسه ولم يصف حبه كصفاء الوردة البيضاء . فالرموز اذن هي من دورة الطبيعة ذاتها ونحن نقبلها كما نقبل المقابلة بين ثلوج الشتاء وألوان الربيع .

أما زمان المسرحية فهو عام ١٩٥٢ أو ما قبل الثورة ، وأما حوادثها فتدور في ركن متواضع من أركان القاهرة بين اسرتين متجاورتين في منزلين متقابلين يملكهما رجل طيب في الأربعين من عمره هو الاستاذ منجد بطل المسرحية الاصلاحي الذي يؤمن بأن كل ما نراه حولنا من فساد انما هو ناجم عن فساد نفوس الناس واعوجاج أخلاقهم ، وان السبيل الوحيد لإصلاح الخلق هو تطهير النفوس والتسلح الخلقي. والأستاذ منجد يثق ثقة لا حد لها بالقانون والعدالة ويعتقد انه ما من مظلوم رفع ظلامته الى القضاء الا ووجد النصفة عند بابه ، وما من آثم سيق إلى ساحة العدل الا ولقي ما يستحقه من عقاب . وهو كلما ووجه بقضية من قضايا الانحراف الاجتماعي كعاطل يسرق أو بغي تبيع جسدها ندب ضيعة الأخلاق في البلاد ونادى بمزيد من التسلح الخلقي . وقد وقد ورث إيمانه المطلق بعدالة القانون وبمكارم الاخلاق وبالاستقرار الاجتماعي عن أبيه الذي كان مستشاراً في السلك القضائي. أما سكان بيته فهم من ناحية اسرة ثابت أفندي عاشور وهو موظف المعاش تجاوز الستين محافظ عنيد يؤمن بالتقاليد ولا يقر بدع الجيل الجديد

كتعليم الفتاة او اختلاط الفتيان بالفتيات ، وهو يعيش مع زوجته وابنته نبيلة التي تدرس التجارة بالجامعة على كره منه ولولا ضغط المعارف والاصدقاء لاحتجزها في داره قبل أن تتم تعليمها . وسكان البيت الاخر المقابل هم اسرة مسعود افندي ، وهو موظف باحدى الشركات في الخمسين من عمره ، يعيش مع زوجته وابنه الشاب عبده الطالب بنهائي الطب في الجامعة ، ولا نعرف لمسعود افندي أو لزوجته شخصية واضحة إلا انهما والدا هذا الفتى عبده الذي نعرف عنه انه احد اولئك الشباب الكثيرين الذين كانوا يضطلعون يومئذ بمسئولية تغيير النظام الاجتماعي ، فهو الى جانب دراسته للطب فتى من فتيان الثورة الكامنة وهو عضو في منظمة « تحرير الوادي » .

ويحدث بين الاسرتين الشيء المنتظر فنرى الفتى عبده يحب الفتاة نبيلة بنت الجيران ، ويلتقيان في الخفاء ما امكن ذلك متخذين من رحلات الجامعة العلمية ستاراً للقاء العاشقين ، وهما في الحقيقة يتناجيان ويحلمان معاً بالمستقبل السعيد في جزيرة الشاي بجنينة الحيوانات ، ونرى الفتى عبده كلفا بالورد الاحمر يقطفه ويهديه الى فتاته نبيلة ، ويطلع المالك الطيب الاستاذ منجد على ما بينهما من غرام بريء ، فلا يرى فيه بأساً ويتستر عليهما ، ولكنه يذهب يعلم الفتى عبده أن سحر الورد الأبيض يفوق فتنة الورد الأحمر . ونشاهد الاستاذ منجد في مواقف عديدة مع الفتى عبده يتجادلان في معاني الحب وفي أمراض المجتمع وفي غير ذلك مما يتجادل فيه الناس ، فنعلم أن منجد لا يعتز فقط بصفاء الورد الأبيض ولكنه يؤمن ايضاً بالصفاء الاجتماعي الذي تصفو فيه النفوس والاخلاق وينشر فيه القانون لواءه الأبيض على كل ابناء الوادي . اما الفتى عبده فيهزأ في رفق من مثالية هذا الحالم الذي يستمسك بمثل عليا لا وجود لها الا في رأسه ناسياً أن لشرور المجتمع جذوراً عميقة في الكيان الاجتماعي نفسه وأنه لا سبيل الى إزالة هذه الشرور إلا باقتلاع الجذور ، ولا سبيل الى

اقتلاع الجذور إلا بتغيير الكيان الاجتماعي من أساسه .

وتجري بين الاسرتين خاطبة شابة داهية مكتسحة الشخصية فتأتي للفتاة نبيلة بعريس ثري مسن أتلفه الروماتزم وكل بصره وسمعه بفعل الشيخوخة وليس فيه ما يزكيه الا قربه من حافة القبر الذي يبشر بموت عاجل يترك من ورائه ثروة ضخمة لاسرة ثابت أفندي الرقيقة الحال العاجزة بسبب ارتباكها المالي عن دفع ايجار البيت شهوراً وشهورا . ويفرح ثابت أفندي وزوجته بهذا العريس ، وهو الأرناؤوطي بك ، وهما لا يعلمان بأن زهرة الحب قد تفتحت في قلب بنتهما نبيلة لجارهما الفتى عبده . أما نبيلة فتقابل هذا العرض باشمئزاز ، ما وسعها الاشمئزاز في بيت قامت أركانه على مراعاة التقاليد .

ثم يحدث ما ليس في الحسبان . فالأرناؤوطي العجوز في حرصه على مشاهدة عروسه المقبلة يتعقبها في سيارته أثناء رحلة من رحلاتها « العلمية » مع فتاها ، فيجدهما في جنينة الحيوانات يتبادلان حديث الهوى البريء ويتبادلان الأحلام كذلك تراهما الخاطبة سنية على هذه الحال فيجن جنونها ، هذا لخيبة آماله وتلك خوفاً على « أتعاب » مساعيها الحميدة . وتعرف سنية الغاضبة أهل نبيلة بما كان ، فتكون الفضيحة ، وتثور أسرة ثابت أفندي على جار العمر مسعود أفندي وأسرته ويشتبك الجيران بأقذع الكلام وأخشنه مما يدخل تحت طائلة قانون القذف بل ويشتبكان بالأيدي ، ولولا تدخل الاستاذ منجد العاقل لتدهورت الأمور الى ما هو افظع . وينتهي أمر الجميع إلى قسم البوليس ثم إلى المحكمة وتكون « قضية » .

ويسعى الأستاذ منجد بين الأسرتين الصديقتين بما يعيد اليهما الود القديم ، ويكون الصلح . ولكن الجميع يفاجأون بأن هذا الصلح بين ذوي الشأن لا قيمة له الا بما يسقط الحق في التعويض المدني . أما الجنحة فقائمة نظراً للبدء في اجراءات الدعوى . وتلعب نصوص القانون الجامد وجشع المحامي وبلاغة وكيل النيابة دورها في الحيلولة دون حفظ القضية . كل ذلك

والأستاذ منجد ، حمامة السلام ذاهل مأخوذ بتطور الأمور إلى هذا المدى رغم قيام الصلح بين « الخصوم » ، فهكذا يسمون في لغة القانون . ولكنه رغم ذلك لا ييأس من عدالة القانون . ويعلق كل آماله باليوم المحدد لنظر القضية ليثبت للفتى عبده أن الدنيا لا تزال بخير وأن القانون لا يزال بخير .

وفي يوم المحاكمة يرى الأستاذ الطيب منجد ما يذهب ببقية عقله . يرى نماذج مما يجري في المحاكم تصدمه في كل ما آمن به من قيم . وهو طبعاً لا يفهم أن « القانون حمار » كما يقول الأنجليز ، أي انه جامد وقاطع كالآلة حيث مواده واضحة ومن آن لآن قائم على المتناقضات . يرى عربجياً فقيراً أسمه الطنساوي يغرم مرتين مرة لأنه فتح نافذة في بيته دون ترخيص من مصلحة التنظيم ومرة لأنه أغلق هذه النافذة ذاتها دون ترخيص من مصلحة التنظيم . يرى هاوياً بريئاً من هواة الجنح يزج به في القفص بتهمة النصب لأن محتالين من كتبة المحامين ابتزا مال الطنساوي وأوحيا بأنه المبتز . بل كاد يزج به هو أيضاً في القفص لأنه أعرب عن دهشته لكل هذا الذي يجري داخل المحكمة . بل أكثر من ذلك .. سمع المحامي البليغ يذكي نار الخصومة بين الجيران الوادعين المسالمين ، وسمع وكيل النيابة المتزمت ينادي بأنه ، وهو الممثل لضمير المجتمع يتمسك بحق المجتمع في ردع المتخاصمين مهما زعما بأن أسباب الخصومة قد زالت .

وهكذا انتابت الأستاذ منجد الاصلاحي هزة في عقله وفي ضميره لا نعرف أنسميها لوثة أم يقظة ، فتملكته ثورة عارمة على القانون وعلى كل من لهم صلة بالقانون ، فاعتدى بالضرب على موظف عمومي هو المحضر أثناء تأديته لعمله فسيق إلى السجن وهو يهذي بكلام نصفه احتجاج على غباوة القانون ونصفه أحلام بمجتمع قابل كله أزهار ورياحين وأناس أقوياء أصحاء تطاول هاماتهم السحاب ، مجتمع خال من فوضى الفوضى ومن فوضى القانون .

أما ثابت أفندي المحافظ فقد جاءته اليقظة من طريق آخر . فحين زار الأرناؤوطي بك بيته لأول مرة ليتقدم رسمياً لخطبة نبيلة ورآه رؤية العين أقرب إلى القبر منه الى العريس ، يكاد لا يرى لضعف بصره ولا يسمع لضعف سمعه ، وحين تحقق من أن مقصد الفتى عبده كان مقصداً شريفاً هو الزواج ، أدرك أن السعادة ليست في المال وطرد هذا العجوز المتصابي شر طردة ورضي بعبده زوجاً لبنته .

أما العربجي الطنساوي فقد تركت المحاكمة في نفسه أثراً لا يمحى ، فهو لم يفهم قط كيف يغرمه القانون على فتح النافذة ثم يغرمه على سدها . وسار يكلم نفسه ويهذي ويسأل كل من يستطيع أن يستوقفه : يا ناس ! أفتح النافذة أم أسدها . فيأتيه الجواب الأخير من الأستاذ منجد والبوليس يسوقه إلى السجن ، أن يفتح النافذة ويهيب به وبأمثاله وبالحاضرين وبكل من له سمع وبصر : افتحوا النوافذ نعم افتحوها .

وهكذا خسر منجد الاصلاحي قضيته وكسب عبده الثوري قضيته وثبت للجميع ان « الاصلاحية » مثالية تعود على صاحبها بخيبة الأمل وأن الطريق الوحيد هو طريق « الثورية » التي تحل كل المشاكل الاجتماعية حلاً جذرياً .

أما ثورية الفتى عبده فقد عرفنا عنها في المسرحية أشياء كثيرة نظرياً أو بالسماع فغير أقواله الكثيرة في هذا الموضوع لا نشهده في موقف واحد أمامنا يمارس هذه الثورية وهذه الحلول الجذرية ، اللهم في مناسبة واحدة ، وهي بغير شك مناسبة هامة ، وهي علاقته مع نبيلة ، فقد رأيناه يضرب عرض الحائط بالتقاليد بل ويأخذ القانون في يديه ويحل شئون القلب حلاً جذرياً فيتزوج من نبيلة سراً بمهر اسمي ويفاجىء الجميع بالأمر الواقع . وان كنت أعتقد أنه مما يغض من « ثورية » هذا الإجراء ان عبده لم يلجأ اليه في قمة الغليان بين الاسرتين بل لجأ اليه بعد أن صفت النفوس وتحول الجميع الى جانبه يباركون هواه . بل أكاد أقول ان عبده قد تحول الى

« اصلاحي » كما تحول منجد الى ثوري ، ولأننا لانشاهد عبده طوال المسرحية يقدم على أي عمل ثوري فنحن نخرج بأثر واحد ، وهو اننا ازاء شخصية لم تدرس بعناية ، شخصية تتحدث كثيراً عن الثورة ولكنها لا تثور .

كذلك شخصية الفتاة نبيلة شخصية ممسوحة ، وليس فيها من ملامح الثورة الا قدرتها على أن تلتقي بحبيبها « خلسة » كما تفعل أي بنت شابة لم تتعرض لهذا الشد والجذب بين صراع المبادىء المتعارضة. ولست أرى ثورية في الكذب على الآباء والأمهات والتستر برحلات الجامعة العلمية لتحقيق المواعيد الغرامية ، فهذا ما تفعله كل فتاة عاجزة عن الثورة وتحدي التقاليد ، اللهم الا اذا كانت هذه المواعيد المختلسة هي المقابل الرمزي للعمل السري الذي يلجأ اليه الثوريون أحياناً لتغيير النظام الاجتماعي .

أما بطل المسرحية الحقيقي ، فهو الأستاذ منجد المبشر بالاصلاحية ، وهو شخصية رسمت بعناية حقاً كما رسم تطورها نحو الثورية بعناية واضحة أيضاً . ولكن تكوين هذه الشخصية يدفع إلى التأمل ولا أريد أن أقول إنه يدفع إلى التساؤل. ووجه التأمل في هذه الشخصية ان لطفي الخولي قد رسمه لنا مسلحاً حقاً بكل ما يجعل المرء اصلاحياً في تفكيره ، فهو ابن مستشار عارف بالقانون ، وهو مدين للقانون برد ممتلكاته اليه وهو ميسور الحال فليس في ظروفه ما يدفعه إلى التفكير الجذري وهو أمين مكتبة تعود بمقتضى عمله حياة الهدوء والنظام كما تعود احترام العلم والمكتبة هي الرمز الذي يجمع بين نور الفكر واحترام التراث ، وهذا جوهر الاصلاحية .

ولكن لطفي الخولي اذ جعله مالك هذين البيتين المتخاصمين انما أراد بالوعي أو باللاوعي أن يقول لنا أن الاستاذ منجد هو صاحب مصر كلها بما فيها من تيارات متعارضة ، فما هذه الحارة التي نتحرك فيها الا صورة مصغرة من بلادنا اختارها لطفي الخولي ليجري فيها تصارع الأضداد في مسرحيته . ومن يكون مالك هذين البيتين الا الشعب المصري ذاته ؟ فالاستاذ منجد عندي هو رمز للشعب المصري كله ، الشعب المصري المسالم المؤمن من أعماقه بأن

للعدالة والقانون والنظام وما أشبهها مسحة من الألوهة وجوهراً من الدين . ولطفي الخولي إذا يجعل هذا المالك الأكبر مثلاً في الطيبة والتسامح والكرم الفطري الذي يجعله يصبر على ايجار البيت شهوراً وشهوراً حين تحل الضائقة بهم بل ويدفع ديونهم خفية كأي فاعل خير ذي قلب نبيل انما يريد أن يقول اننا شعب اصلاحي بفطرته وتراثه وليس بين ظهرانينا ما يدعو الفقير للثورة على الغني ، ما دام رب البيت يتعاطف مع نزلائه كأنهم اسرة واحدة . فالثورة لا تأتي عادة إلا من تنافر الأضداد بدرجة تعز على التوفيق : فاذا نظرنا إلى الأسباب التي جعلت منجد يتحول من اصلاحي إلى ثوري ، وجدناها كلها أسباباً ثانوية لا تبرر كل هذه الصدمة العنيفة ووجدناها كلها أخطاء قانونية بسيطة لا يعز اصلاحها .

وهذا ما يجعلني أشك في أن لطفي الخولي وهو المدافع عن نظرية ضرورة تحول الشعب المصري من الاصلاحية إلى الثورية ، في قرارة نفسه مفكر يؤمن بأن تصارع الأضداد في بلادنا تخف حدته بسبب طيبة المصريين كلما وصل الى نقطة الحرج وأن ما يصدمه في القانون وفي فكرة العدالة السائدة هو ما يصدم الاستاذ منجد ويصدم الشعب المصري عامة وهو ما يراه من جمود القانون ومن شكلية العدالة . فهو اذن مفكر يطالب بتحقيق روح القوانين ويطالب بجوهر العدالة فان وجد الروح ووجد الجوهر بدلاً من هذه النصوص الجامدة القاطعة بل والمتناقضة أحياناً زال ما يصدمه في العدالة والقانون .

انظر أيضاً إلى فكرته عن العلاقة بين « الخصوم » . فالخصوم عنده في الواقع أحباء تربطهم روابط الجيرة والاخاء بقوة كأنها قرابة الدم ، ولئن ثار بعضهم على بعض ولو لسبب عزيز كاختطاف عبده لنبيلة فما هي إلا ثورة موقتة لا تلبث أن تزول ؛ فإن سألت نفسك ماذا جد حقاً في المسرحية فألف القلوب بعد نفرة لم تر سبباً لذلك الا غلبة هذا الحب الغامر وهذا التسامح الغامر الذي تميز به سكان مصر وبه ذاب أكثر ما بينهم وبين

طبقاتهم وبين شيعهم من متناقضات . فإن قلنا ان نبيلة هي مصر ذاتها التي انتشلتها الثورة من تقاليدها الغبية رأينا في هذا « القبول الأكبر » المتمثل في قبول آل ثابت أفندي للفتى بدوي آية من آيات قبول المصريين للثورة رغم انها جاءتهم بكثير من النظم والمعتقدات التي لم يألفوها .

أما وقد تكلمت طويلاً عن هذا المضمون الفكري والاجتماعي في كوميديا لطفي الخولي « القضية » ، وقد كان خليقاً بي أن أطيل الكلام في « رسالة » مسرحية ذات رسالة ، فاني أجمل رأيي في بنائها وسائر عناصرها الفنية فأقول ان « القضية » ثروة كبيرة أضافها لطفي الخولي الى أدبنا الحديث . فقد تجلت فيها ملكة ممتازة في الحوار وفي الفكاهة الصادقة التي لا يداخلها الملال رغم اسراف المسرحية في الطول . أما البناء فسليم في جوهره ولا يشوبه الا بعض التكرار هنا وهنالك ، أما الشخصيات الرئيسية باستثناء البطل وهو الاستاذ منجد ، فقد بلغ منها لطفي الخولي حد الإتقان في دائرة المدرسة المعروفة بمدرسة « الأقنعة الرومانية » تلك المدرسة التي لا تكترث بالكيان الفردي للشخصيات ولكن تعاملها معاملة النماذج البشرية بالتركيز على ما فيها من خصائص عامة تميزها ؛ فثابت أفندي نموذج للأب المحافظ المستسلم للتقاليد وزوجته نموذج للأم المصرية والأرناؤوطي بلك نموذج للعجوز المتصابي ، والاستاذ حنفي نموذج للمحامي المحب للشحان ، والطنساوي نموذج لابن البلد الساذج الذي لا يفهم « قوانين » الحكومة المعقدة ، وعبده ونبيلة نموذجان للعشاق من الشاب ، وهكذا الباقون من عرضحالجية وشاويشية الخ كلهم نماذج أو أنماط ممثلة لفصائلهم من البشر ، حتى سنية الخاطبة رغم شخصيتها المكتسحة نموذج للخاطبة التقليدية في نوازعها وغاياتها وسلوكها . كل هؤلاء أقنعة بالمعنى الكلاسيكي الدقيق ، وإن كان ينبغي علي أن أضيف أن لطفي الخولي قد بلغ بمبدأ القناع حد الكمال في شخصيتين

من شخصياته هما ثابت أفنــدي عاشور والخاطبة سنية التي أكاد اقطع بأنها تجاوزت في إتقانها شخصية الخاطبة في كوميديا جوجول المشهورة : « الزواج » .

ولقد كنت أحب أن أتعرض لفن المخرج الاستاذ الزرقاني ولمجموعة الممثلين والممثلات الذين جسدوا المسرحية ولكني أرجو أن أتناول جهود المسرح القومي في مناسبة أخرى تكون أوسع مجالاً .

الأقنعة الرومانية

« وهذا هو الفارق الذي يميز المأساة من الملهاة : فهذه تصور الناس ادنى من الواقع، وتلك تصورهم اعلى من الواقع »

(ارسطو)

من الرسالتين اللتين كتبهما المعلم الأول في أصول الدراما بقيت واحدة وضاعت الأخرى . أما تلك التي بقيت فهي كتابه المشهور عن « فن الشعر » أو « البويطيقا » كما كانت تسميه العرب ، وهو الكتاب الذي شرح فيه أسس التراجيديا أو المأساة وأما تلك التي ضاعت فهي كتابه عن الكوميديا ، وهو الكتاب الذي شرح فيه أسس الملهاة أو المسرحية الهزلية .

ولقد كان ضياع كتاب أرسطو عن الكوميديا كارثة حقيقية في تاريخ النقد الأدبي فلو قد عاش هذا الكتاب لكان حجر الزاوية في فلسفة الانشاء الكوميدي ، بمثل ما أصبح كتاب أرسطو عن التراجيديا حجر الزاوية في فلسفة الانشاء التراجيدي . فما كل ما كتب عن أصول التراجيديا في الألفي سنة الأخيرة الا بمثابة هوامش وتعليقات وتفريعات من كتاب أرسطو العظيم أو بمثابة رد ودحض وهدم للأسس التي بنى عليها فكرة المأساة .

وليس لفلسفة الكوميديا كتاب واحد يضع اسسها ويفسر قوانينها بمثل ما فعل كتاب « فن الشعر » للتراجيديا ، وانما كل ما هنالك تأملات ، واجتهادات ينقصها الشمول الارسطاطاليسي والنظرة الكلية المتغلغلة الى الجذور التي يتميز بها فكر المعلم الأول .

ومع ذلك فقد وردت في كتاب أرسطو عن التراجيديا بعض عبارات عابرة عن الكوميديات تساعدنا على استنتاج موقفه منها استنتاجاً جزئياً ، مثل قوله «ان الكوميديا كما قلنا ، هي محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح . اذ الهزلي نقيصة وقبح بغير ايلام ولا ضرر فالقناع الهزلي قبيح مشوه ، ولكن بغير ايلام . » وهو يقصد بهذا القول أن موضوع الكوميديا هو وجود النقص في الحياة والأحياء ، لا تلك التي تنجم عنها الكوارث الفاجعة ولكن تلك التي تدعو الى السخرية أو تلك التي تضحك ولا تؤلم. أما موضوع التراجيديا فهو وجوه النقص التي تترتب عليها المآسي . فالدراما اذن بنوعيها ، تراجيديا كانت أو كوميديا تتناول النقص الانساني ، ولكن النقص الانساني اذا أدى الى الفاجعة دخل في مجال التراجيديا واذا أدى إلى السخرية دخل في باب الكوميديا . وهذا ما حدا ببعض النقاد في العصور المتأخرة إلى القول بأن الكوميديا ليست الا تراجيديا صغيرة . فالخيانة الزوجية اذا أدت إلى كارثة كانت مادة للتراجيديا وإذا أدت الى السخرية كانت مادة للكوميديا ، كدفع رجل في الماء قد يثير الضحك منه إذا لم يترتب عليه الا ابتلال ملابسه ، اما اذا ترتب عليه غرقه فهو يدفع إلى البكاء عليه أو التأسي لمصيره . كذلك الحال في أكثر وجوه النقص الانساني كالجشع أو الكبرياء أو الغرور أو الغيرة الخ اذا انتهت بفاجعة فهي مادة للتراجيديا واذا انتهت السخرية منها كانت مادة للكوميديا .

شيء آخر ذكره أرسطو في « فن الشعر » عن طبيعة الكوميديا ، وهو أنها تصور الناس « أخس مما هم في الواقع » ، أما التراجيديا فهي تصورهم

« أعلى مما هم في الواقع » . وهذا التمييز بين مقومات الشخصية التراجيدية ومقومات الشخصية الكوميدية هام جداً ، لأنه ينفي كل صفات البطولة عن أبطال الكوميديا .

وقد كان الممثلون في العالم القديم ، عند اليونان وعند الرومان ، يلبسون الأقنعة . أما منشأ الأقنعة فغير معروف على الوجه الكامل ، ولكننا نعرف أنه في المراحل الأولى من نشأة الكوميديا في اليونان القديمة دخل في تكوينها « الكوموس » ، الذي أخذت منه الكوميديا اسمها ، والكوموس أشبه شيء بمهرجان الكرنفال الذي يلبس فيه المحتفلون أقنعة وثياباً مختلفة ليستخفوا في زي الحيوانات ، فمنهم من يمثل الطائر ومنهم من يمثل الضفدع ، ومنهم من يمثل التيس ، ومنهم من يمثل السمكة الخ ، ثم ينتهي المهرجان باحتفال عظيم يتزوج فيه أبناء أثينا من بناتها . وقيل إن الأقنعة نشأت في مرحلة العبادة الطوطمية ، وقيل انها كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس عبادة ديونيزوس ، إله الخمر والإخصاب .

وليس الذي يهمنا هنا هو منشأ الأقنعة في الكوميديا أو في التراجيديا ، ولكن الذي يهمنا حقاً هو ما آلت اليه وتطورت ، فقد أصبحت الأقنعة بتطور الدراما أقنعة انسانية ، لا حيوانية ، وأصبحت تمثل شخصيات المسرحية ، كما نجدها في الأدب اليوناني وفي نقد أرسطو . وإذا قارناها بفكرة الرومان عن الشخصية المسرحية كما نجدها في الأدب اللاتيني وفي نقد هوراس ، وجدنا أن هناك اتجاهاً مطرداً في الانتقال من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني نحو « تثبيت » أشخاص المسرح في قوالب تقليدية واضحة جامدة بما يلغي الكيان الفردي للانسان من حيث هو انسان متميز عن غيره من البشر ، حتى نظرائه من أبناء بيئته أو حرفته أو طبقته أو ثقافته أو عمره أو جنسه أو ملته أو نوعه الخ حتى أصبح الطابع المميز لشخصيات المسرح الروماني انهم « نماذج » أو « انماط » بشرية واجتماعية تمثل بيئة أو حرفة أو طبقة أو ثقافة أو عمراً أو جنساً أو ملة أو نوعاً أو

تكويناً نفسياً معيناً ، وأمكن تحجر هذه الشخصية في قناع يلبسه الممثل القائم بالدور معبراً عن هذه الخصائص العامة التي تتميز بها الشخصية . فالمعروف مثلاً أن « المعلم » له عدة خصائص عامة ولوازم عامة يشترك فيها أكثر المعلمين سواء في الكلام أو في الحركة أو في السلوك أو في فهم الحياة . كذلك المعروف أن « الحماة » لها هيئة معينة ومنطق معين وسلوك معين في تنظيم العلاقة بين بنتها وزوج تلك الإبنة ،فإن رأيت حماة خرجت عن هذا النمط المعروف لفتت نظرك بين الحموات . كذلك الأجنبي بلكنته المضحكة وكذلك الفشار المبالغ والشحاذ الباكي المستبكي والفارس القوي النبيل والعبد الرقيق الذليل والخادمة الخدوم والرجل الهرم العتيق الأفكار والمتملق المنافق والفتى الطائش المتلاف . كل هذه وغيرها انماط أو نماذج انسانية او اجتماعية متكررة في صفاتها العامة . والتركيز على هذه الصفات المشتركة هو وراء فكرة القناع وهو الذي مكن من تجسيدها في الاقنعة المسرح . وقد فشا هذا التصور لبناء الشخصية في المسرح الروماني ولا سيما في كوميديات ترينس وبلوتوس حتى غدا القاعدة العامة ، وحتى أمكن أن يتطابق القناع والشخصية ، بل حتى غدت الشخصيات نفسها مجرد أقنعة نموذجية يمكن حصرها وعدها وحفظها في مخازن المسرح أو في الكواليس كما نفعل اليوم بالملابس والديكور .

هذه الفكرة عن بناء الشخصية نجدها أوضح ما يكون في نقد هوراس العظيم الذي شرع للرومان كما شرع أرسطو لليونان . فهوراس حين تحدث عن بناء الشخصية المسرحية في رسالته عن « فن الشعر » ٠٨ م ، انما وصل بفكرة الأقنعة الى حد الكمال ، فهو يقول :

« اصغ الى ما أتوقعه ويتوقعه الناس معي . لو شئت أن تظفر بجمهور يحييك .. انبغى عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر ، فترد اليها الطبائع التي تختلف باختلاف السنين . فالطفل الذي يعرف كيف يلثغ بالكلام ويضرب الأرض بقدم ثابتة يتوق إلى اللعب مع لداته ويتولاه

الغضب ثم تبترد ناره لأتفه الأسباب ، متقلباً من ساعة الى أخرى . والفتى الأمرد الذي تخلص من حارسه حديثاً يغتبط بالخيل والكلاب وعشب الحقول المشعة ، مرن كالشمس في يد من يسوقونه الى الغواية ، نافد الصبر مع ناصحيه ، ثقيل الخطو إلى العمل المنتج ، متلاف ، ملهوف حاد الشهوات ، سريع الى هجران ما كان يحبه منذ هنيهة . أما قلب الرجل فساع الى الصداقة والثراء ، طارحاً عنه ميوله الأولى ، عبد الوظائف ، يحذر اتيان شيء قد يتعب في تغييره سريعاً ، أما الشيخ فتكتنفه متاعب جمة : يكد وينصب في طلب الأشياء حتى إذا ظفر المسكين بها خشي الاستفادة منها ، أو هو يباشر كل شئونه بقلب واجف وحمية راكدة ، كثير التأجيل طويل حبال الأمل ، بطيء الخطو ، مسرف في تعلقه في المستقبل ، حذر ، كثير الشكاية يطري أبداً أيامه الماضيات وعهد صباه ، شديد النقد للجيل الناشيء . ان ما أقبل من السنين ليجلب معه الكثير من المزايا وان ما أدبر منها ليذهب بالكثير . وحصر انتباهنا لا يكون الا بتقرير صادق للصفات التي تلازم كل سن وتلائمها . وبهذا لا ينبغي لك أن تضفي دور شيخ هرم على شاب أو دور رجل ناضج على غلام » .

وهذا الفهم لبناء أشخاص المسرح يقطع الطريق على كل محاولة لتصوير الانسان من حيث هو كائن منفرد الشخصية مستقلها ، وفي مثل هذا العالم القائم على تبويب البشر بحسب صفاتهم العامة المشتركة لا مجال لرسم شخصية فتى مثل هاملت كثير التأمل منصرف عن اللهو ميال إلى الكآبة ولا مجال لرسم شخصية مثل الملك لير له عمر الشيخ وسذاجة الطفل الخ .. بل لا مجال لاظهار النقائض التي تنطوي عليها شخصية كل انسان منا ، ولا مجال لتصوير التطور الذي يصيب الشخصية الانسانية نتيجة لصراعها مع الحياة .

وواضح من نظريات هوراس انه لم يقصرها على الشخصية الكوميدية من دون الشخصية التراجيدية ، بل أرادها أن تنطبق في عمومها على كل أشخاص الدراما فهو يقول في مكان آخر من « فن الشعر » :

« فاذا اتفق ان اعدت فيما تكتب وصف أخيل المشهور ، وجب أن تجعله فائض الحيوية غضوباً مقداماً مشبوباً ينكر أن الشرائع سنت لمثله ويدعي أن لا شيء يعز على حسامه . وكذا فلتكن ميديا متحدية كنوداً واينو سريعة الدمع واكسيون خئونا وايو جوالة وأوريستيس حزينا » .

وهكذا تحول آخيل وسائر أبطال اليونان وغير اليونان في هوراس الى « أقنعة » أو شخصيات ثابتة المعالم لا يجوز فيها الاجتهاد . كذلك تحولت سائر شخصيات المسرح الى « أقنعة » لها أبعاد معلومة مقررة ، فهو القائل في « فن الشعر » :

« هناك فرق كبير بين أن يكون المتكلم الهاً أو نصف اله ، سيدة فضلى أو مربية شديدة الجلبة ، رجلاً مكتمل النضوج أو فتى في ريق الشباب وحرارته ، تاجراً جائلاً أو حارث حقل يانع ، كولشياً أو أشورياً ، ربيب طيبة أو ربيب أرجوس » .

هذه هي المشكلة التي جابهها كتاب المسرح من قديم الزمان في بناء الشخصية المسرحية ولا يزالون يجابهونها حتى الآن وهي عين المشكلة التي يواجهها كتاب المسرح عندنا وهم بعد يخطون الخطوات الأولى نحو بناء مسرحنا القومي : هـل الشخصية المسرحية نموذج أو نمط أو قناع يمثل نوعاً معيناً من البشر أو نوعاً معيناً من العواطف والأفكار ، ام أن الشخصية المسرحية شخصية متفردة في جوهرها ، لان كل انسان عالم مستقل بذاته له كيانه الخاص وأفكاره الخاصة وانفعالته الخاصة وسلوكه الخاص مهما اشترك مع غيره من الناس من حين لحين ومن ظرف لظرف في بعض الصفات العامة ؟

وحين واجه شكسبير العظيم هذه المشكلة حلها بتطوير فنه من مسرح « القناع » الى مسرح « الانسان » . فشكسبير قبل أن يبلغ طور النضوج الفني لم يجد غضاضة في بناء الأقنعة بالمعنى التقليدي كما في شخصية أرمادو ، النبيل المغرور في « خاب مسعى العشاق » وكما في شخصية المربية « الشديدة

الحلبة » في « روميو وجولييت » تلك التي تنطبق عليها مواصفات هوراس ومسرح الأقنعة. فلما بلغ مرحلة « تاجر البندقية » في قمة نضجه الفني، رسم لنا شخصية اليهودي شايلوك انساناً من لحم ودم وعواطف ووجدان، قد نسخر منه أحياناً ولكننا نرثي له ونعطف عليه في أحيان أخرى حين تبلغ أزمته مداها، وقد كان في امكان شكسبير أن يجعل من شخصية شيلوك نموذجاً « للقناع اليهودي » الذي ورثه عن التقاليد الأدبية السابقة له فيضحك الناس منه رخيص الضحك من اقصر سبيل. كذلك فعل موليير العظيم بشخصياته الهامة مثل « البخيل » و « المريض بالوهم » و « كاره البشر » بل و « البورجوازي النبيل ». تحس بأن هؤلاء جميعاً أشخاص لهم كيانهم الفردي وشخصياتهم المكتملة لا انهم مجرد اقنعة او نماذج تمثل فصائلهم من البشر، رغم ان موليير بوجه عام اقرب الى تقاليد القناع الروماني من شكسبير.

ونحن اليوم لا نستعمل في المسرح اقنعة فعلية من خشب او مصيص ولكننا رغم ذلك لم نتخلص تماماً من تقاليد القناع في بناء الشخصية المحلية. اما في مصر فقد ساعد على نشر مسرح الاقنعة نجاح نجيب الريحاني فيما كان يمصر هو واعوانه من كوميديات عن مارسيل بانيول وامثاله من كتاب الدرجة الثانية الناجحين في اوروبا على المستوى الشعبي. ونحن لا نزال نذكر له شخصيات حسن ومرقص وكوهين وشخصية المدرس الطيب التي اخذها عن شخصية توباز المشهورة. ونحن لا نزال متأثرين بتقاليد مسرح الاقنعة كلما لجأنا الى تصوير النوبي الساذج المضحك اللهجة او الصعيدي الغبي الوارد من « دردا » او الشاويش « الواقف » او المحامي مثير الشحان او ابن البلد الفهلوي او الخواجة خرلمبو صاحب الحان او اليهودي الذي يلبس القرون راضياً مقابل المال، او الباشا الظالم فكل هؤلاء اقنعة او نماذج آلية لن يرتقي لنا مسرح حتى نتخلص منها ونبني فكاهتنا واسانا معاً على ما يجري في اغوار النفس الانسانية. وهذا هو الخطر الذي

أردت ان احذر منه كتاب مسرحنا لأني اجد له اثراً عميقاً في فن نعمان عاشور ولطفي الخولي ومحمود السعدني وسعدالدين وهبة وعلي باكثير والى درجة اقل في فن يوسف ادريس ومحمود السعدني ورشاد رشدي ، احذر من سلطان مسرح الاقنعة لأنه يسير المأخذ رخيص النتائج يقربنا من الفودفيل ومن كوميديا المواقف ومن فكاهة الالفاظ بل ويؤدي اليها في بعض الأحايين . ولكني اعود رغم كل هذا التحذير فأبشر بأني قد لاحظت في اعمال اكثر هؤلاء الكتاب احساساً واضحاً بهذه المشكلة المسرحية الدقيقة ومحاولات اولى لإحلال مسرح الانسان محل مسرح القناع .

الكوميديا الإلهيّة

أقدم في هذه السطور عالماً من علمائنا هو الاستاذ الدكتور حسن عثمان ، أستاذ التاريخ الأوروبي بكلية الآداب جامعة القاهرة ، ولست أقدمه لما وضعه من آثار في التاريخ الأوروبي ، فهذا لا يهم الا زملاءه من الاساتذة وأبناءه من الطلاب . وانما أقدمه لانه اسدى الى الأدب يداً لا تنكر حين ترجم الى اللغة العربية « جحيم دانتي » ، ووعد بأن يترجم اليها « المطهر » و « الفردوس » وهي الاجزاء الثلاثة التي تتألف منها « الكوميديا الالهية » ، تلك الملحمة الخالدة التي تعد غرة في جبين الدهر وتاجاً على مفرق الزمن ان اردت مألوف الوصف ، ورابعة ملاحم أربع من لم يدرسها ، لم يكن أديباً ، ومن لم يقرأها لم يكن مثقفاً كامل الثقافة ولو قرأ كل ما كتب عن النازية وعن الاشتراكية وعن الوجودية وعن القمر الروسي ، وهذه هي « الياذة » هوميروس و « أوديسا » هوميروس و « اينادة » فرجيل و « الكوميديا الالهية » التي لدانتي اليجييري ، شاعر فلورنسا المجيد الذي كتب ما كتب حول عام ١٣٠٠ ، ولا يزال العالم الى اليوم يقلب تراثه ويغوص في أعماقه يستخرج منه مكنون الشعر للشعراء والدين للمتدينين

والفلسفة للمتفلسفين والسياسة لرجال السياسة .

واكاد اقول ان ترجمة « الكوميديا الالهية » الى العربية هي اهم حادث حدث في تاريخ الترجمة الادبية في بلادنا منذ ان ترجم الدكتور محمد عوض محمد الجزء الاول من « فاوست » للشاعر الاعظم جوته من نحو ثلاثين سنة . ولست اقصد بهذا ان بيان الدكتور حسن عثمان بيان ساطع لامع في مثل سطوع بيان الدكتور عوض ولمعانه ، ولكني اقصد ان « جحيم » دانتي قمةوان « فاوست »جوتهقمة ،وكل ما بينهما كثبان ومرتفعات ووديان وسهول. واذا كان الدكتور عوض قد بهرنا ببيان الاديب المنشىء وتخلى عن دقة المترجم في ترجمة « فاوست » ، فان الدكتور حسن عثمان قد بهرنا بدقة المترجم واصطباره واناته وان كانت تنقصه لمسة الاديب المحترف ومكره وسحره في ترجمة « الكوميديا الالهية » .

وقد قرأت رأياً لصديقي الدكتور زكي نجيب محمود يصف فيه الدكتور حسن عثمان بما يوحي بأنه شهيد من شهداء الادب لأن الجهات الرسمية لم تقبل على تشجيعه والأخذ بيده بشراء نسخ من هذا العمل الجليل تكفي لتعويض صاحبه عما كابده من مشقة وعناء . وانا اخالف الدكتور زكي نجيب في هذا الرأي رغم اتفاقي معه في الغاية .. فأنا اقول ان وزارة الثقافة لن تكون مثقفة حقيقة ووزارة التعليم لن تكون متعلمة حقيقة الا اذا أعانت أمثال هذه الجهود المخلصة المضنية في سبيل اثراء لغتنا العربية وآدابها بروائع الادب العالمي . ولكني اقول أيضاً ان من ترجم دانتي لا يمكن ان يكون شهيداً ولا بائساً ، وانما الشهيد والبائس هو من لا يقرؤه . بل اقول ان الدكتور حسن عثمان سعيد من أسعد السعداء أيا كانت نتيجة جهوده .. فمن عاش في كنف دانتي العظيم كل هذه الاعوام الطوال يحفظ اشعاره ويرددها ويقلبها ويتأملها هو بغير شك من اصحاب الغبطة والرضوان ، وهو يستضيء بهذه الهالة العظمى التي تجلل رؤوس الشعراء الفحول كما تجلل رؤوس القديسين ، وهويهيم في مروج النغم الجميل والحكمة العليا لا

يفكر في جزاء او شكور على هذا النعيم الذي يعيش فيه ، فالادب الرفيع فيه وحده ما يكافىء كاتبه وقارئه جميعاً ، وهو وحده مثوبة من يكابده . وهو المجد وهو الكنز وهو القوت لمن طلب وجه الحكمة العليا والجمال الدائم والشباب الذي لا تذوي له أغصان .

وانما الشقي والبائس هو من تقول له إن « الكوميديا الالهية » ترجمت من الايطالية الى الانجليزية كاملة خمساً وسبعين ترجمة منها خمس وثلاثون ترجمة في صورتها الكاملة . والباقي ترجمات جزئية ، ومن تقول له إن « الكوميديا الالهية » ترجمت الى الفرنسية اثنتين وعشرين ترجمة كاملة عدا ما ظهر من ترجمات جزئية ، وترجمت الى الالمانية اثنتين وعشرين ترجمة أيضاً وأنها ترجمت الى اكثر لغات العالم المتحضر وغير المتحضر ، اقول انما الشقي والبائس هو من تقول له كل هذا الكلام ، ومع ذلك يجيبك قائلاً : لست بقارىء ، ولا يسأل نفسه هذا السؤال البسيط : لماذا يهتم المثقفون في كل بلد من بلاد العالم بقراءة « الكوميديا الالهية » .

والدليل على اننا تعودنا سهل الكلام لاستدرار عطف الناس ولو لفعل الخير أو الواجب ان نتحدث عن مأساة الكوميديا الالهية وان نوحي بأن حسن عثمان شهيد من شهداء الادب وهو الاستاذ المكرم المبجل في جامعة القاهرة .. وهو صاحب الدخل المنتظم من علمه وفضله . فان قلنا هذا في وصف حسن عثمان فماذا نقول في وصف دانتي نفسه ، وهو الذي قضى حياته منفياً في فلورنسا شريداً بين مدن ايطاليا الكثيرة ، وقد اهدر دمه وأحل قتله بقرار من السلطات ، ينزل يوماً كريماً عزيزاً في بلاط امير كريم عزيز ، وينزل أياماً مهيضاً كسير القلب في ضيافة سيد لئيم يمكر ويغدر ، يطعم يوماً ويجوع أياماً ، ويأمن يوماً ويستخفي أياماً تحت جنح الظلام ، هائماً من قرية الى قرية يلتمس المأوى فيجده أو لا يجده ، ويقطع السهول والوديان والجبال آناً على دابته وآناً على قدميه مهلهل الثياب أو كريم المظهر . ماذا نقول اذن

في شاعر من شعراء الخلود خالط الأمراء والنبلاء وشارك في ادارة دفة بلاده ومع ذلك قدر عليه أن يطرق أبواب الإحسان كريمة كانت أو لئيمة ، لا يطلب مالاً ولكن يطلب لقمة يتبلغ بها ليصبر على جوعه . كل هذا لأنه ثار في وجه البابا قائلاً : قف مكانك ، انك أب روحي لنا جميعاً ، ولكن ليس للسلطة الدينية أن تتدخل في السلطة الدنيوية .

لا مجال اذن للكلام عن الشهداء والاستشهاد في الحديث عن الدكتور حسن عثمان ، ولا سيما ونحن في حضرة دانتي العظيم . فان كان لا بد ان نقول شيئاً فهو عبارات الرثاء لمن قدم لهم الدكتور حسن عثمان « جحيم » الفن والحكمة ولكنهم راضون ان يعيشوا في نعيم اللامبالاة .

فهذه الحكمة العليا التي نلتمسها في « الكوميديا الالهية » ونجدها فيها مستمدة في جوهرها من زيارة الشاعر للعالم الآخر في ريادة من ريادات الخيال . وارتياد العالم الآخر بالخيال ليس شيئاً مستحدثاً في دانتي فهو قديم قدم الانسانية نفسها ، ولكن المستحدث في دانتي انه رأى العالم الآخر بعين انسان العصور الوسطى مستمداً اركان فلسفته اللاهوت المسيحي في تلك العصور . فزيارة الجحيم ، أو العالم السفلي ، شيء يتردد كثيراً في آداب القدماء من يونان ورومان وبابليين واشوريين ومصريين ، وزيارة العالم الآخر شيء يتردد أيضاً في ادب العرب في العصور الوسطى . نجدها في زيارة اوليس للعالم السفلي في الاوديسا وفي زيارة ايناس للعالم السفلي في الإنيادة ، وفي غير ذلك كثير من قصص القدماء . كذلك زيارة الفردوس مألوفة في أدب الرحلات الروحية في مختلف اللغات ونخص منها العربية ، سواء بالمعراج أو بغير المعراج ، ولا شك ان دانتي استفاد من كل هذا التراث الخصب بطريق مباشر وبطريق غير مباشر . ولكن اوضح ما فيه هو ابرازه لفكرة « المطهر » كمرحلة متوسطة بين الجحيم والنعيم .

والقصة كلها مغلفة فيما يشبه الحلم ، وهو منهج فني برعت فيه العصور الوسطى للتعبير بالرمز عن الحقائق العليا وعن قيم الاخلاق . فنرى الشاعر

في طريقه سائراً واذا به يضل الطريق ، ويجد نفسه وسط غابة كثيفة مظلمة ، فيستبد به يأس من يضل في غابة مظلمة ، ولكنه لا يلبث أن يرى جبلاً مضيئاً فيحاول ان يرتقيه ، ولكن تعترض طريقه وحوش ثلاثة فيجزع ويتراجع عن عزمه . وهنا يظهر امامه شبح مولاه و استاذه الشاعر اللاتيني العظيم فرجيل ، فيهدىء من روعه ، ويعلمه أن هناك سبيلاً آخر الى بلوغ القمة الوضاءة غير الطريق القويم . فالوحوش الثلاثة قائمة له بالمرصاد كأنها ابوالهول الرابض أمام أبواب طيبة ، والقوة الجبارة التي تستطيع أن تصرع هذه الوحوش الثلاثة لم تظهر بعد ، فلا سبيل الى بلوغ القمة الوضاءة الا من هذا الطريق الآخر الذي يفضي الى الجحيم ، ثم الى المطهر ، ثم الى الفردوس .

ومن هذا نفهم أن دانتي يرمز بالوحوش الثلاثة الى قوى الشر في الوجود ، وهي القوى التي تحول دون بلوغ الانسان قمة آماله الوضاءة مباشرة ، وهي الجنة . فلا سبيل أمام الانسان لبلوغ الفردوس الا اذا عاش حيناً في الجحيم ، فان كان من التائبين ، أمكنه أن يتسلل الى المطهر حيث يتجرد من آثامه حتى يصبح أهلاً لدخول الفردوس . أما فرجيل فهو مستطيع ان يقود الشاعر دانتي في جنبات الجحيم ، وهو قادر على أن يلج به الى ردهات المطهر ، ولكنه عاجز عن أن يخرج به من المطهر ويلج به حمى الفردوس . فهو لهذا الأمر بحاجة الى هاد من نوع آخر ، وحين نبلغ هذه المرحلة التي لم يبلغها بعد الدكتور حسن عثمان ، نعلم أن هذا الهادي الذي سيقود خطوات دانتي الى الجنة هو بياتريس محبوبة دانتي .. محبوبته بالروح لا بالجسد .

وبياتريس هي بنت من بنات فلورنسا عرفها دانتي وهي في التاسعة فعشقها عشقاً لم يجر ذكره الا في الاساطير ، عشقاً ملأ عليه عقله ووجدانه وكل كيانه ، فلما بلغت الثامنة عشرة طلب ان يتزوجها فردته رداً غير رفيق وتزوجت من نبيل من نبلاء فلورنسا اكثر منه مالاً وابعد نسباً . ثم ماتت بياتريس وهي في ريعان شبابها ، فاهتزت نفس دانتي لموتها حتى

جعل منها اسطورة لا نزال نتحدث عنها حتى اليوم . فنحن كلما ذكرنا الحب الخالد الفاجع لم نذكر فقط حب انطونيوس وكليوباترا او حب قيس وليلى او حب بترارك ولورا أو حب باولو وفرنشيسكا أو حب روميو وجولييت ، وانما ذكرنا أيضاً حب دانتي وبياتريس ، وهو حب لا يزف فيه الازواج على الأرض ولكن يزفون في السماء .

تقول ولماذا اختار دانتي الشاعر فرجيل دليلاً له في رحلته هذه الى العالم الآخر . من غير شك لأن فرجيل صاحب « الانيادة » الخالدة كان معلمه كيف ينظم الملاحم . ولكن من غير شك أيضاً ان دانتي اتخذ من فرجيل رائداً لأن شهرة فرجيل ذاعت طوال العصور الوسطى ، لا بوصفه سيداً من سادة الملاحم ، ولكن لاعتقاد جرى في أوروبا المسيحية بأنه كان في عصور الوثنية أول مسيحي قبل ظهور المسيح . بل قيل انه تنبأ في اشعاره ، ولا سيما في « الاكلوج الثامن » المشهور بظهور المسيح ، لان هذا « الاكلوج » وهو نوع من شعر الرعاة ، يصف عصراً ذهبياً قادماً يتآخى فيه الذئاب والحملان والسباع والغزلان والافاعي والحمائم ، عصر يسوده السلام الدائم ويطرق فيه الانسان سيفه ويجعله من سنان المحراث ، عصر لا تخترم فيه الانسان الشيخوخة ولا المرض ولا نوازع الشر .. بل يعيش فيه الانسان في شباب دائم وفي طمأنينة ابدية . باختصار فهمت نبوءته على أنها نبوءة بظهور المهدي المنتظر . ولم تقف العصور الوسطى المسيحية عند « الاكلوج الثامن » فتؤوله هذا التأويل المسيحي .. بل دأب رجال الدين على تفسير « انيادة » فرجيل أيضاً على أنها ذات مغزى مسيحي صريح .

وتعرف دانتي من فرجيل سر سعيه اليه ليهدي خطاه . يعرف منه أن بياتريس حين رأت في سمائها دانتي الراغب في الصعود الى الملكوت تعترضه الوحوش الثلاثة وترده على أعقابه رق له فؤادها حتى اغرورقت بالدموع عيناها فنزلت من عليائها وسألت فرجيل أن يخف الى نجدته ، فهي تعلم أنه أخلص لها الحب في حياتها وفي مماتها ، ولولا أن العذراء اذنت لبياتريس

الك تهبط الى الأرض على جناحي لوتشيا اي النور او راووق النورلما استطاعت بياتريس ان تهبط من السماء الى الأرض .

وقاد فرجيل دانتي حتى بلغ به باب الجحيم حيث قرأ عليه هذه العبارة الرهيبة : « اطرحوا عنكم كل أمل ايها الداخلون ! » فترتعد فرائص دانتي .. وفي مدخل الجحيم سمع دانتي عويل المعذبين ونشيجهم ، وعرف ان هؤلاء المقيمين عند باب الجحيم ليس فريق الخطاة ، ولكن هم الفريق الذي لم يسلك طريق الخير ولا طريق الشر .. بل وقفوا بين بين ، لم يعملوا شيئاً إلا بدافع من مصلحتهم الذاتية .. وهنا نعلم ان الجحيم مكون من دوائر عديدة ، أو طبقات عديدة ، فهؤلاء التافهون ليسوا أخياراً حتى تتسع لهم الجنة وليسوا من عتاة الخطاة حتى تبتلعهم اعماق الجحيم .

وفي الطبقة الاولى بعد باب الجحيم .. واسمها « لمبو » ، وهي بمثابة المدخل ، يرى دانتي اعظم العظماء وكل ابطال العالم الوثني القديم الذين ماتوا قبل ظهور المسيح . وفيما يليها من طبقات نجد طوائف من الخطاة والعصاة مقسمين حسب جسامة ذنوبهم ، نجد المنافقين والكذابين والمرتشين واللصوص والمرابين والزناة والخونة والقتلة والسفاحين الخ الخ .. كل هؤلاء تعرض ألوان عذابهم في النشيد بعد النشيد ، حتى نبلغ قاع الجحيم في « النشيد ٣٤ » حيث مركز الأرض ، وهناك نجد ابليس نفسه مغروساً منذ أن رمى الله الارض ، به رمي الرجيم . ولكن ما ان نبلغ مركز الأرض حتى يبدأ كل شيء في التغير الى نقيضه . ويرى دانتي الضوء يلمع من بعيد فيخرج وراء دليله الى الفضاء والهواء ، وبهذا تبدأ الرحلة في المطهر ، ولكن بعد أن يطلعنا دانتي على صورة دقيقة لجغرافية الجحيم وعلى ألوان العذاب المتفاوتة التي كتبت على كل فريق من اهل المعصية .

هُومِيرُوس
في ندوَة نَاجي

ما دام الدكتور محمد مندور قد شاء أن يحتكم الى الجمهور في قضية من أخطر قضايا الثقافة تبادلنا الرأي فيها أمام مائة مستمع في ندوة ناجي بنادي المعلمين بالدقى ، فاني أجد أن من حقي أيضاً أن أعرض وجهة نظري التي ابديتها في هذه الندوة . فقد دعانا الدكتور شوقي السكري المشرف على الندوة الى مناقشة كتاب عن « هوميروس » صدر أخيراً للدكتور محمد صقر خفاجة استاذ اللغة اليونانية وآدابها بجامعة القاهرة .

وقد أثار كتاب الدكتور محمد صقر خفاجة مشكلة نعدها جميعاً من اهم مشاكلنا الثقافية ، الا وهي مشكلة تبسيط العلم المتخصص العالي بحيث نجعله في متناول افهام المثقفين العاديين المتطلعين الى المعرفة . ولست بحاجة الى ان اتحدث عن صاحب الكتاب ، فهو معروف بين المثقفين بعلمه الغزير في الدراسات اليونانية وبغيرته الشديدة على مستقبلها وبما يبذره بين طلابه من روح الخشوع امام العلم العالي والادب العالي .

اما المشكلة التي اثارها كتابه عن « هوميروس » ، فهي انه وقع في الندوة بين نقيضين . فرغم اشتراكي مع الدكتور مندور في الإعجاب

بكتابه الصغير عن الشاعر العظيم ، الا ان الدكتور مندور اتهمه في نقده بجفاف العلماء وبتكديس المعلومات التاريخية ، وكان يرجو منه ان يذكر هوميروس الفنان اكثر مما فعل فيعرف قارئه بمواطن الجمال والروعة في شعر ابي الشعراء وينوه بطلاوة قريضه وبعمق مواقفه الانسانية في ملحمتيه « الالياذة » و « الاوديسا » بدلاً من ان يخصص الصفحات الكثيرة لتتبع الروايات المختلفة عن نسبه وشخصيته وتتبع الآراء المختلفة عن صحة وجوده وصحة نسبة « الالياذة » و « الاوديسا » اليه . فهذه هي المفاهيم الادبية الجوهرية التي يرى الدكتور مندور بثها بين المثقفين ، وهذه هي الخدمة الكبرى التي يرى الدكتور مندور ان من واجب الدكتور خفاجة واضرابه من العلماء أداءها للجمهور الكبير خارج مدرجات الجامعة .

والحق اني سعدت جداً ليلة هذه الندوة فقد رأيت فيها الدكتور مندور يتألق اكثر من عادته ، واحسست أن الكلام عن هوميروس وعن اليونان قد جدد في كيانه عصارة الشباب ، فالدكتور مندور بحكم تكوينه الجامعي الاول تلميذ لليونان وعاشق لفنهم وعارف بحضارتهم ، وقد هز الحديث عنهم أوتاراً كانت ساكنة في نفسه .

أما انا ، فقد اكتفيت تمام الاكتفاء بحرارة الدكتور صقر خفاجة كلما تعرض في كتابه لعبقرية هوميروس الشاعر ولصدقه الفني ، وذهبت الى نقيض ما ذهب اليه الدكتور مندور ، فتمنيت لو انه توسع في كتابه في عرض « مشكلة النص » ، ولو انه علمنا شيئاً عما يقوله العلم الحديث عن حضارة طروادة وحضارة مينسوس وحضارة ميكين وحضارة اليونان الذين انشدت لهم « الالياذة » و « الاوديسا » ايام انشائهما ، وعن عصور الهجرات المتعاقبة في اليونان وفي آسيا الصغرى ، وعما قاله العلماء في تكوين هذه الملاحم الخالدة . ولعلي لمت الدكتور صقر خفاجة لأنه حين تعرض لمشكلة النص لم يتركنا بعلامة استفهام كافية ، بل اتخذ موقفاً فجزم بأنه ليست هناك مشكلة نص بأي معنى اصيل ، وجزم بأن هوميروس كان له وجود

حقيقي وبأنه صاحب « الالياذة » كما انه صاحب « الاوديسا » .

من هذا ترى اني اختلفت مع الدكتور محمد مندور في معنى تبسيط الثقافة الرفيعة : هو يهتم أول ما يهتم بأن يجعل هذه الكنوز الفنية في متناول الذوق العام ، اما التعريف بالحقائق التاريخية والابحاث الاكاديمية فهو عنده بالمقام الثاني . أما انا فلا ارى مناصاً من التعريف بالحقائق التاريخية والابحاث الاكاديمية الى جانب تعريف الذوق العام بهذه الكنوز الفنية ، ولا أقبل ان يتم وجه على حساب الوجه الآخر ما دام التوازن ممكناً ، فاذا تعذر التوازن وكان لا بد من الاختيار ، فاني أرى تقديم الحقيقة على الجمال والمعرفة على الفن . هذا ما أطلبه من استاذ الجامعة حين يخرج من صومعته أو من مدرجه لمواجهة الجمهور الكبير ، ولعلي لا أطلبه من ناقد كبير متمرس في طلب الفن والجمال كالدكتور مندور خارج اسوار الجامعة . فلكل عمله في الحياة مهما كانت النتيجة واحدة . ولكل سبيله في الحياة مهما التقت الغايات في نهاية الامر .

وانا اطلب هذا من استاذ الجامعة لسبب بسيط جداً ، وهو انه أقدر الناس على تعريف الناس بحقائق العلم والتاريخ . فاذا فرط في هذه القدرة ، فنحن في غنى عن ذوقه ان كان صاحب ذوق وعن رأيه ان كان صاحب رأي .

ولنأخذ مثلاً تطبيقياً تلك المسألة التي جادلت فيها الدكتور خفاجة وهي مشكلة النص . ولعل قائلاً يقول : وما جدوى اضاعة وقت المثقف العادي في بحث حقيقة وجود هوميروس او شكسبير ، وفي صحة نسبة ما نسب اليهما من آثار ؟ بل ما جدوى اضاعة الوقت في كل هذا اطلاقاً ما دامت « الالياذة » الخالدة أمامنا ، وما دامت « هاملت » الخالدة أمامنا ؟ وماذا يهم ان كان قد كتب هذه زيد أو عمرو ؟ المهم ان الاثر الفني قائم بيننا ، أما من بناه وكيف انبنى ومتى وأين ولماذا فهذه ابحاث تنطوي على الترف الذهني . ولست أزعم ان الدكتور مندور قد ذهب هذا المذهب على هذا

النحو الساذج ، ولكن الدكتور مندور بغير شك فضل ان يخصص الدكتور خفاجة كتابه أولاً للتعريف بالقيم الفنية في أعمال هوميروس فان بقي فيه مكان لهذه الابحاث فهو ولا شك يرحب بها . فالدكتور مندور رغم تحيزه للقيم الفنية سيبقى الى آخر يوم في جهاده من أجل التنوير العام استاذاً جامعياً اصيلاً لا فكاك له من الجامعة وروحها ومنهجها وغاياتها .

وانما اختلفت معه في التهوين من شأن هذه الابحاث بمضاهاتها بالقيم الفنية ، لاعتقادي ان القيم الفنية ذاتها تثري بأمثال هذه الأبحاث ، ولاعتقادي ان هذه الأبحاث الاكاديمية لا تقل في نفعها للعقلية العربية من القيم الفنية ذاتها .

هذه الابحاث بالذات هي التي احدثت ثورة كبرى في تفكير استاذنا الدكتور طه حسين فجعلته يراجع الكثير من الأفكار التي نتوارثها عن تراثنا العربي . ولست احسب ان طه حسين تعلم منهج الشك الذي استحدثه في الفكر العربي الحديث من مجرد قراءته لديكارت ، وانما تعلمه مطبقاً فيما تعلمه من نظريات كانت تعرض عليه في السوربون حول الادب المنحول والنصوص المنحولة والتواريخ المنحولة والاعمال المنحولة ، وفي مقدمة هذا كله ما قرأه عن مشكلة الملاحم الهومرية منذ كاسوبون الى فولف الى علماء الآثار والنقوش والنقود والبردي في القرن العشرين وما أعلنوه من نتائج عن الحضارات السابقة هوميروس والمعاصرة له .

فهذا الاجتراء على ما يسمى بالحقائق المقررة أو الحقائق الشائعة الذائعة المستقرة في أذهان الناس ، وامتحان هذه الحقائق على ضوء نتائج العلم والادلة الاستقرائية داخلية كانت او خارجية ، لغوية كانت او تاريخية .. هو الذي دعا طه حسين الى التشكك في صحة ذلك التراث الشعري الضخم الذي نسب الى قيس بن الملوح أو مجنون بني عامر ، وهو الذي دعاه الى غربلة هذا الشعر الكثير لمعرفة ما هو صادق منه وما هو منحول .

ولو أن البذرة التي غرسها طه حسين سواء في « الأدب الجاهلي » او

في « حديث الاربعاء » أثمرت لخرج بيننا اليوم علماء وعلماء يغربلون هذا التراث الضخم العظيم الذي ورثناه بالعنعنة لا أكثر ولا أقل . ولكن الصيحة الكبرى التي قامت في وجه هذا الرائد العظيم سنة ١٩٢٤ ومحاكمة كتابه لم تسفر عن مصادرة هذا الكتاب وحده وانما اسفرت عن مصادرة المنهج العلمي في دراسة تراثنا وتاريخنا ومجتمعنا .

ونحن الى اليوم ، منذ هذه النكسة .. لا نزال نقرأ « أغاني » ابي الفرج وما فيه من آلاف القصائد منسوبة الى هذا الشاعر او ذاك ، فلا نناقش لحظة واحدة ان كانت هذه القصيدة من عمل ابي تمام حقاً ام لا ، وان كان المتنبي قد قال حقاً هذا الكلام أو لا ، وان كان هذا النص للجاحظ حقاً أم لا . لا نزال الى اليوم نقبل « الدليل النقلي » على انه سيد الادلة ، وهو من أهم اسباب تأخرنا . فإن لم يكف « الدليل النقلي » استعنا « بالدليل العقلي » وبنينا العمارات الشاهقة في الهواء معتمدين على أن هذا معقول وان ذاك منطقي ، دون أن نتثبت أول ما نتثبت من صحة مقدماتنا ومن صحة ما ندرسه من أقوال أو اعمال ، وذلك على غرار ما كانت تفعله العصور الوسطى الاوروبية والعربية معاً حين كان بعض الفقهاء هناك يتجادلون في كم ملاك يمكن ان يقف على رأس دبوس ، وبعضهم يتجادلون هنا فيما اذا كانت قرية الفساء تنقض الوضوء أم لا تنقضه . وكل ما حدث من تقدم في العلم والمدنية منذ تلك العصور كان نتيجة لاكتشاف الانسان ان الدليل النقلي او العنعنة لا تكفي وحدها ، وان الدليل العقلي أو الرياضة العقلية لا تكفي وحدها ، وانما لا بد من توفر الدليل الاستقرائي الى جانب كل ذلك .. بل وربما فوق كل ذلك في كثير من الاحوال .

لم يعد كافياً في العلم الحديث ان نقول ان هذه القصيدة من بنات خيال فلان او من انشاء فلان ، لأن السؤال الذي تواجه به أول ما تواجه هو :

ـ هل رأيت المخطوط ؟ بل هل درست المخطوطات ؟ بل هل ضاهيت المخطوطات؟ والاستاذ الدكتور مندور اعرف من ان يعرف هناك شيئاً

اسمه الباليوجرافيا وشيئاً اسمه الانيجرافيا وشيئاً اسمه النومزماتيكا ، أي علـوم الخطوط القديمة والنقوش والنقود ، وهي علوم لا يتصـدى لدراسة مشاكل النصوص الا من اتقنها . ولا يحسب احـد اننا بحاجة لدراسة الباليوجرافيا لتحقيق النصوص القديمة فقد اثبتت الحوادث في الايام الاخيرة اننا بحاجة اليها حتى في تحقيق ادبنا المعاصر الذي يقوم على التدوين والمطبعة . فلو ان الاستاذ صالح جودت الذي اسندت اليه وزارة الثقافة جمع شعر ابراهيم ناجي كان يعرف الباليوجرافيا أو لو انه استعان بمن يعرفها لما حدث كل هذا الارتباك في نسبة شعر من الشاعر كمال نشأت الى ابراهيم ناجي ، ولما قامت هذه الضجة التي قامت ، ولما سحبت وزارة الثقافة ديوان ناجي من التداول . وقد عجبت حين قرأت للاستاذ صالح جودت اعتذاراً عما كان من خطأ بأنه ليس من خبراء الخطوط . فالمعلوم في جميع بلاد العالم المتمدن انه لا يتصدى لتحقيق الاعمال الأدبية أو الوثائق التاريخية الا من درس الباليوجرافيا أو على الاقل اعتمد على دارسيها . ونحن لن نستطيع ان نحقق آثار شوقي وحافظ واسماعيل صبري والبارودي .. الخ الا اذا اعتمدنا على الدراسات الباليوجرافية ، فما بالك بكل ما كتب قبل عصر المطبعة ، بل فما بالك بكل ما أنشىء قبل عصر التدوين ؟ والمخطوطات العربية اكداس مكدسة في الأسكوريال واستانبول وفي كل جامعة كبرى من جامعات العالم .

فالدكتور صقر خفاجة كان اذن على حق في نظري حين خصص جزءاً لا بأس به من كتابه الصغير لعرض المشكلة الهومرية ، وهل « الالياذة » و « الاوديسا » من انشاء رجل واحد أم أنهما من نظم عدة شعراء ، بل وهل الالياذة والاوديسا من نظم عصر واحد ام انهما من نظم عدة عصور .. فالرأي لا يزال في نظري قائماً بأن ما نسميه الملاحم الهومرية لتتجنب عبادة ملاحم هوميروس ، وجدت مادتها الخام أو حلقاتها في صورة ما مئات السنين قبل سنة ١٠٠٠ ق . م . وكانت هذه الحلقات تنشد متفرقة كما

كانت « الالياذة » و « الاوديسا » تنشدان .. ثم أصاب هذه الحلقات من التعديل والتوسيع والتنسيق والربط واعادة البناء والتنقيح درجة درجة حتى خرجت منها هذه الملاحم التي نعرفها اليوم ، وهي لم تدون كماهو معروف الا في عهد بيزيستراتوس عاهل أثينا قبيل عام ٥٠٠ ق . م . بل ان تاريخ انشاء الملاحم الهومرية في صورتها الأخيرة نفسه في رأي الكثيرين لا يزال يتأرجح بين ١٠٠٠ ق . م . و ٨٠٠ ق . م . وربما استغرق القرنين معاً .

وليس هناك شك في أن الدكتور صقر خفاجة يعرف عن اليونانيات أضعاف أضعاف ما أعرف وانه أقدر مني على الإدلاء برأي في هذا الموضوع .. ولكني في حدود علمي القليل ، سمحت لنفسي أن أختلف معه في خلاصة ما ذهب اليه ، وهو القطع بوجود شاعر واحد عظيم قام بانشاء « الالياذة » و « الاوديسا » ، وان هذا الشاعر عاش حوالي ٨٠٠ ق . م . كما روى هيرودوت وقدماء المؤرخين . فبحسب قراءاتي في هذا الموضوع أرى أن الأمر لا يزال موضوع جدال بين علماء اليونانيات وبين علماء الآثار ، وان باب الجدل لم يقفل فيه بصورة نهائية .

ولا تحسب ان هذا الجدل من باب الترف العقلي أو أنه لا يمس صميم ادبنا القومي . لأن نظرية التراكم الملحمي هذه تنطبق على عامة ما لدينا من ملاحم وسير وقصص رومانسي تركه لنا الأجداد . فمن ذا الذي يستطيع ان يجزم بأن الملحمة « الهلالية » أو الملحمة « الحجازية » أو سيرة « الزير سالم » أو سيرة « سيف بن ذي يزن » أوسيرة « الأميرة ذات الهمة » أو سيرة « الظاهر بيبرس » أو سيرة « الامير حمزة البهلوان » أو سيرة « فيروز شاه » بل أو قصة « ألف ليلة وليلة » نفسها الخ كل منها من عمل مؤلف واحد أو ان كلا منها من عمل عصر واحد . ومن ذا الذي يستطيع ان يدلنا على واضع أي منها ومتى وضعت وكيف وضعت ولماذا وضعت وأين وضعت ؟ وتجربتنا مع القصص والسير الاوروبية في العصور الوسطى كسيرة « الملك

آرثر » وسيرة « رولان » وسير فرسان المائدة المستديرة وملاحم الفولسنج والبنلونج في التراث الجرماني الخ تدلنا على ان التراكم الملحمي هو أقوى عامل من عوامل بناء هذه الملاحم والسير .

واذا كنا قد استطعنا في عصرنا هذا ان نغربل اعمال شكسبير نفسه .. وهو قد عاش في عصر التدوين والمطبعة ، ونتحقق بالادلة العلمية من انه ليس صاحب هذه المسرحية المنسوبة اليه ، وان أخرى أو ثالثة أو رابعة الخ ليست من عمله وحده وانما اشترك في وضعها مع بومونت أو فلتشر الخ ، فنحن من باب اولى أقوى حجة حين نتشكك في نسب كثير مما نظم قبل عصر التدوين .

فرأيي إذن ان الدكتور صقر خفاجة قد احسن صنعاً حين اثار في كتابه هذه « المشاكل الاكاديمية » لا بالنسبة لهوميروس وحده ، ولكن كمنهج لدراسة كل ادب من آداب العالم بما في ذلك تراثنا العربي . ورأيي اذن انه بفضل اثارته لهذه المشاكل الاكاديمية انما يخدم الأدب العربي والبحث العربي خدمة لا تقل اهمية عن الخدمة التي يؤديها ناقد كبير كالدكتور مندور حين يعرف الناس بوجوه الكمال الفني والانساني في أدب هوميروس وغير هوميروس . فإن كان لي لوم على الدكتور صقر خفاجة فهو انه لم يتوسع في عرض مختلف وجوه المشكلة الهومرية كما طرحها علماء اليونانيات وعلماء الآثار .. لان في التعريف بهذه المشكلة تعريفاً بالمنهج العلمي الذي يتبع في العالم المتحضر في دراسة التراث القوميّ والانساني . وهذه عندي خدمة جلى للمثقفين في بلادنا لا تقل خطراً عن التعريف بقيم الفن والجمال .. ونحن بالذات أحوج الناس اليها لان الجهل بهذا المنهج أو رفض هذا الذي استحدثه من قبل طه حسين في دراسة الأدب العربي هو المسئول الى اليوم عن وقوفنا عند دراسة البلاغة والبيان والبديع في التراث العربي . وهو الذي يجعل أغلب الدارسين يقف أمام قصيدة من الشعر العربي قائلاً : ماذا يهم من قالها ولماذا قالها واين ومتى وكيف ؟ المهم انها امامي وانها قطعة

فنية رائعة واطربا ! وبنفس المنطق يمكن أن نقف امام الأهرام قائلين : ماذا يهم من بناه ولماذا بناه وأين ومتى وكيف ؟ المهم انه ماثل أمامنا وانه قطعة فنية ٠ ائعة ! واطربا !

وليس معنى هذا اني استخطىء شيئاً مما قاله الدكتور محمد مندور سواء في الندوة أو في مقاله عن « هوميروس في ندوة ناجي » ، فعلى العكس من ذلك أقول اني سعدت به ايما سعادة ، فالدكتور مندور من القلة النادرة في بلادنا ممن تبلورت في نفوسهم معاني الفن الرفيع ، وهو يعيش تجربة الفن العالي بكل وجدانه وفطرته ، فاذا اضفت الى هذا سلامة تكوينه واتساع ثقافته وصفاء ذهنه عرفت انه من أقدر الناس على تنمية الحاسة الفنية والشعور بالجمال الرفيع بين المثقفين في بلادنا وعلى ترقية أذواقهم وعقولهم بما يعرض عليهم من مفهومات انسانية ومن قيم فنية يجهلها قارىء العربية . وانما اختلافي مع محصور في تقديمه قيم الفن على قيم الحقيقة ، وانا من المؤمنين بأن الفن يزداد فناً والعلم يزداد علماً والفكر يزداد فكراً بالحقيقة .

ورغم انتصافي للدكتور صقر خفاجة فأنا لا اجد مناصاً من لومه على تساهله في التعبير حين تعرض لأثر هوميروس في الادب الانجليزي منذ عصر النهضة وفي الآداب الاوروبية الحديثة بوجه عام، وأرى ان هذا القسم من كتابه بحاجة الى المراجعة في الطبعة الثانية لكتابه عن « هوميروس » ولكن عذر الدكتور خفاجة في هذا التساهل واضح كل الوضوح فالحق يقال ان كتابة كتاب صغير من نحو ١٦٠ صفحة عن هذا الشاعر العظيم ومشاكله التي لا تعد ولا تحصى ، يجعل من اعسر العسير على كاتبه ان يستوفي كل الابواب .

ومن هذا تجدني اضم صوتي الى صوت الدكتور مندور حين تمنى أن يرى في هذا الكتاب مزيداً من التعريف بقيم الفن والجمال والانسانية ، ولا سيما ما نبه اليه الدكتور مندور من ضرورة تبيان قواعد فن الملاحم وتبيان اسسها التي بغيرها لا تكون هناك ملحمة ، وما نبه اليه من ضرورة

التعريف بالمواقف الانسانية الخالدة التي نجدها في هوميروس ولا نجدها في كثير غيره ، تلك المواقف التي تبلور فيها اسمى شعور واعمقه في أجمل عبارة واصفاها . ولكني أختلف مع الدكتور مندور حين اراه يقدم هذه القيم على قيم الحقيقة اذا كان هناك فرض بالاختيار ، وأقرر ان منهج الدكتور خفاجة في كتابه عن « هوميروس » هو المنهج العلمي السليم الذي أحب لأستاذ الجامعة ان يتوخاه كلما خرج من صومعته أو مدرجه ليخاطب عامة المثقفين .

مِن أدَبِ كفاحنَا القَومِي

دعوني أقدم لكم عالماً من علمائنا لا يعرفه أحد الا طلابه ، وهم قليلون ، وزملاؤه في العلم وهم قليلون أيضاً ، فهو عالم معتكف في صومعته ، وقد اختار لنفسه من ألوان العلم الكثيرة أقل هذه الالوان بريقاً في عيون الناس وأقلها اتصالاً بأمور الحياة التي ألفها الناس . فهو يقرأ أوراق البردي ولا يقرأ الا أوراق البردي وعن أوراق البردي . فإن خرج عن هذا النطاق قرأ النقوش القديمة ولم يقرأ الا النقوش القديمة أو عن النقوش القديمة . وهو لا يقرأ الا اليونانية واللاتينية ، فان خرج عن هذا النطاق فهو يقرأ عما قرأ . ومع ذلك فهو في عزلته العلمية هذه أشد ما يكون اتصالاً بحياتنا وبتاريخنا وبثقافتنا وبأدبنا ، وذلك بما يلقي عليها من أضواء لا يراها الا أبناؤه واخوته في العلم . وهي أضواء ينبغي أن يراها الجميع .

دعوني أقدم لكم الاستاذ الدكتور عبداللطيف أحمد علي أستاذ علم البردي بكلية الآداب جامعة القاهرة ، رغم أن علم البردي ليس له كرسي في جامعاتنا .. وله كرسي في كل جامعة من جامعات العالم الكبرى .. وما ذكرت أوراق البردي الا وذكرت مصر ، وما ذكرت مصر الا وذكرت أوراق البردي .. ورغم كل هذا فليس للبردي كرسي في جامعة من جامعاتنا .

أقدم الدكتور عبداللطيف أحمد علي لا لأنه علمني بكتابه الأخير عن «مصر والامبراطورية الرومانية في ضوء الاوراق البردية» أشياء كثيرة عن تاريخنا القومي، ولكن لأذيع بين الناس بعض هذا الذي تعلمت.. فمن حق الناس، بل من واجبهم، ان يعرفوا كل شيء هام عن تاريخهم القومي، ولا سيما في هذه الفترة التي اندلعت فيها روح القومية ووجب فيها على الناس أن ينبشوا أضابير الماضي القريب والماضي البعيد.. بحثاً عن مقومات شخصيتهم القومية.

وأبسط وصف لكتاب «مصر والامبراطورية الرومانية» أنه سجل رائع لمرحلة من أخطر مراحل نضالنا الوطني، وهي مرحلة لا يلتفت اليها الناس كثيراً، لأنها تقع في عصر الوثنية وقبل تغلغل أديان التوحيد في بلادنا.. ولكن هذا لا يمنع أنها صفحات رائعة في المقاومة الوطنية وفي مكافحة الاستعمار، وفي طلب الحرية من يد الغاصب الاجنبي.

أما الفتن الكثيرة التي ثارت منذ أن دخل الرومان مصر أيام كليوباترا.. فقد وفاها الدكتور عبداللطيف أحمد علي حقها.. ولعل أبلغ وصف للحرج الذي كان فيه الرومان هو حيرتهم في رسم وضعها السياسي من حيث علاقتها بامبراطوريتهم، فقد بين لنا الاستاذ عبداللطيف أن مصر وحدها من دون الولايات الكثيرة التي استعمرها الرومان لم يرد وصفها أبداً في الوثائق بأنها ولاية تتبع روما، وانما وضع لها نظام خاص يجعلها تابعة مباشرة لشخص امبراطور روما، فهي لا تتبع روما كأي دولة مغلوبة على أمرها.. ولكن تتبع سيد روما، كما تتبع روما نفسها سيدها الامبراطور، فهي اذن في العرف السياسي مساوية لروما نفسها.. وان كان حاكمها أجنبياً من الرومان.

وهي درجة في الحكم الذاتي، نجدها تتكرر باستمرار في تاريخ مصر في أيام البطالسة الى أيام محمدعلي، بل أكثر من ذلك نجد الغازي اغسطوس قيصر قاهر كليوباترا يصدر تشريعاً يحرم فيه على أي روماني ذي بال،

بما في ذلك أعضاء الاسرة المالكة ، أن يدخل مصر الا بإذن منه .

ولقد يبدو لغير المتفحص أن هذا يضع مصر موضع ضيعة الامبراطور يدخل فيها من يشاء ويمنع عنها من يشاء .. ولكن ما هكذا تفهم السياسة .. فأغسطوس ، وهو أوكتافيوس قيصر ، حين فتح مصر انما فتحها باسم روما وبجنود روما ولحساب روما ، وهو الذي نعرف جميعاً أنه ألب الرومان على أنطونيوس عاشق كليوباترا ، متهماً اياه بتفسيخ الامبراطورية والاستقلال بمصر عن روما .

فماذا حدا بأغسطوس بعد أن تمت له الغلبة على مصر ، أن يعدل عن ارجاعها رسمياً الى حظيرة روما ، وأن يبتكر لها هذا الوضع الفريد ، وهو أنها لا تتبع روما ولكن تتبعه شخصياً ؟

لا اجابة عندي على هذا السؤال الا أنه وجد نفسه في بلد تعود على الحكم الذاتي من ايام البطالسة ، بل قد يقبل أن يتبع حاكماً أجنبياً يسوس مصر وفق تقاليدها .. ولكن لا يقبل أن يتبع دولة أجنبية تسوس مصر وفق تقاليد اجنبية .. وكان هذا دائماً هو الحل الوسط الذي تحترم به شخصية المصريين : حاكم مشترك للاسكندرية وأثينا ، وحاكم مشترك للاسكندرية وروما .. ومثل هـذا الحاكم المشترك مستطيع لو شاء أن يحكم روما من الاسكندرية كما يحكم الاسكندرية من روما .. وبهذا الوضع القانوني تقف الاسكندرية من روما موقف الند للند ، وبه يصبح الامبراطور أحد الفراعنة .. كما حدث للاسكندر والبطالسة من قبل ، هذا من جهة القانون أما القوة القاهرة فلها حكم آخر .

ولست أزعم أن الدكتور عبداللطيف أحمد علي ، استخلص كل هذه النتائج بكل هذا الوضوح ، فهو في حذر العالم يثير المشاكل أكثر مما يجيب عليها .. ولكن المقطوع به أنه تتبع ثورات مصر الفاشلة ثورة ثورة ، من ثورة الاقصر وقفط في ٢٩ ق . م . ، الى ثورات الاسكندرية المتعاقبة التي حدت بنائب الامبراطور أن يحرم على المصريين حمل السلاح ابتداء من ٣٤ ميلادية .

الكفاح الديمقراطي

واقترن الكفاح الوطني بكفاح ديمقراطي من أجل اعادة انشاء « مجلس الشورى » الذي عرفته الاسكندرية قبل دخول الرومان ، واسمه « مجلس البوليه » .. وقد بين لنا الدكتور عبداللطيف كيف كانت اعادة مجلس الشورى في مقدمة المطالب التي تقدم بها أهل الاسكندرية الى أغسطوس قيصر ، وكيف تخوف قيصر من عودة هذه الجمعية التشريعية فرفض اجابة طلبهم .. وتجددت الاضطرابات بصور مختلفة لتحقيق الهدف الوطني والغاية الديمقراطية.

ومن أهم النصوص التي اكتشفت حديثاً ، وعرضها علينا الدكتور عبداللطيف ، بردية تصف الحياة السياسية في الاسكندرية حول عام ٣٨ ميلادية .. وهذه البردية تشير الى وجود « مجلس شيوخ » بمدينة الاسكندرية كان يسمى « جروسيا » وكان يتألف من ١٧٣ عضواً من مواطني الاسكندرية .. ولا يعرف على وجه التحقيق تاريخ انشاء هذا المجلس ولا اختصاصاته ان كانت تشريعية أم استشارية .. ومن المؤرخين من يقولون انه قديم قدم البطالسة .. وأياً كان الأمر فاكتشاف البرديات الدالة على وجود هذه المجالس في الاسكندرية في ذلك العهد السحيق أمر جد خطير .

ومن أهم البرديات التي حدثنا عنها الدكتور عبداللطيف أحمد علي البردية المشهورة « برسالة كلوديوس الى الاسكندريين » .. وهي بردية عثر عليها في جرزة بالقرب من الفيوم في ١٩٢٠ ونشرها العلامة ايدريس بل في ١٩٢٤ ، ومن هذه البردية نرى كيف كان المصريون يدأبون على استخلاص حقوقهم الوطنية والديمقراطية بمختلف السبل .. فمنها نعلم أنهم تقدموا للامبراطور كلوديوس قيصر بجملة مقترحات واضح منها أن بعضها قصد به تخدير أعصابه أو « تدليكه » — كما نقول اليوم — بغرض الحصول على مطالبهم الشعبية .

فهم مثلاً يقترحون اعتبار عيد ميلاده عيداً رسمياً ، وانشاء جماعة تحمل اسمه ، وغرس شجرة مقدسة تكريماً له ، واقامة عدة تماثيل له

عند مداخل القطر ، أحدها في أبوصير ، والآخر في رأس التين ، والثالث في الفرما ، واقامة معابد له .. كل هذه المقترحات يتقبلها كلوديوس قيصر الا الاخير فهو يرفضه خوفاً من ايذاء الشعور الديني قائلاً ان المعابد لا تقام الا للآلهة .. ثم تأتي المطالب الوطنية ، وأهمها ثلاثة :

١ ــ الاعتراف بالجنسية السكندرية لكل من استوفوا شروط الاندماج في منظمات الشباب مع ما يتبع هذا من امتيازات واعفاءات يتمتع بها اصحاب هذه الجنسية .

٢ ــ تحديد مدة المناصب البلدية بثلاث سنوات .

٣ ــ انشاء مجلس الشورى .

ويدل رد كلوديوس قيصر في هــذه الرسالة على معنى خطير .. فهو مع تأكيده الحق في الجنسية السكندرية لمن انخرطوا في منظمات الشباب حتى سنة توليه العرش ، يستثني من ذلك من « اندسوا » في هذه المنظمات مع انهم ينحدرون عن آباء أرقاء .. ولنا أن نفهم من هذا أنه كانت توجد حركة تقدمية لتحرير العبيد في مصر ، وكان أتباعها من العبيد يتحايلون على ذلك بالانخراط سراً في منظمات الشباب ، فقد كان معروفاً في العالم القديم أن الاحرار وحدهم لهم شرف الجندية .. أما الأرقاء فيفلحون ويصنعون ويخدمون .

كذلك وافق كلوديوس قيصر على اختصار تولي منصب البلدية الى ثلاث سنوات ، واعترف بأن قصر المدة يزيد من احساس اصحاب المناصب بالمسئولية ، أو بلغته هو : « لأن حكامكم سوف يسلكون أثناء فترة توليهم مناصبهم مسلكاً حذراً خشية أن يتعرضوا للحساب على اساءة استعمال السلطة » .

وأما عن المطلب الاكبر ، وهو انشاء مجلس الشورى ، فنرى كلوديوس قيصر يراوغ فيه أهل الاسكندرية قائلاً :

« وأما عن مجلس الشورى ، فليس في وسعي أن أقول ما هي السنة

التي درجتم عليها في عهد الملوك القدماء ، ولكنكم تعلمون جيداً أنه لم يكن لديكم مجلس في عهد من سبقوني من الاباطرة .. وحيث أن هذا مقترح جديد يثار الآن للمرة الاولى ، ولا يتضح ما اذا كان سيعود بالفائدة على المدينة وحكومتي ، فقد كتبت الى ايميليوس ركتوس (الوالي) ليبحث الموضوع ويخبرني عما اذا كان من الضروري انشاؤه أصلاً ، وكيف ستكون طريقة انشائه اذا تبين أنه ضروري » .

وتدل الاشارة الى التقاليد المتبعة « في عهد الملوك القدماء » على أن أهل الاسكندرية ، في عريضتهم الى الامبراطور كلوديوس ، تحدثوا عن احياء مجلس كان موجوداً فعلاً قبل دخول الرومان مصر .. ربما أيام البطالسة ، وربما أيام الفراعنة أنفسهم .

وتتناول رسالة « كلوديوس الى أهل الاسكندرية » موضوعاً آخر من أخطر الموضوعات ، هو تنظيم العلاقة بين أهل الاسكندرية ويهود الاسكندرية .. فقد جاءت الرسالة عقب سلسلة من أعمال العنف قام بها الاسكندريون ضد اليهود ، بلغت حد المذابح وانتهاك العبادات .. وينهى كلوديوس أهل الاسكندرية عن التعرض لأشخاص اليهود وعباداتهم ، ولكنه في الوقت نفسه ينهى اليهود عن الاندماج في منظمات الشباب وما شاكلها مما هو قاصر على المتمتعين بجنسية الاسكندرية ، ويذكرهم بأن المدينة « ليست مدينتهم » ويطالبهم بأن يكتفوا فيها بنصيب الاجنبي المتمتع بخيراتها الجمة ، دون أن يحاولوا الحصول على مزيد من الامتيازات ، ويحرم هجرة مزيد من اليهود الى الاسكندرية .

وأرجىء النظر في انشاء مجلس الشورى فتجددت في الاسكندرية الاضطرابات .. وظلت الاسكندرية بغير مجلس شورى حتى سنة ٢٠٠ حين حصلت عليه أخيراً بعد جهاد عنيف ضد حكم الرومان .

أدب الشهداء

وفي هذا الكفاح الوطني والديمقراطي أدى الادب دوراً جليلاً ، فقد عثر العلماء على طائفة من أوراق البردي تسمى في مجموعها « أعمال الاسكندريين » أو « أعمال الشهداء الوثنيين » قياساً على « أعمال الشهداء المسيحيين » المشهورة في العهد المسيحي .. وتدور هذه البرديات حول موضوع واحد ، فهي في صورة محاضر الجلسات القضائية أو محاضر المحاكمات .. وفيها نرى المتهمين من المصريين يتبادلون مع الامبراطور الالفاظ الموجعة ، ونرى الشهداء فيها يلقون الخطب الطويلة معددين مساوىء حكم الرومان قبل أن يساقوا الى المنون .

وهذه « الأعمال » لون غريب من الادب . فهي ليست قصصاً من نسج الخيال ، وهي ليست مدونات تاريخية أمينة ، وهي ليست محاضر دقيقة لما ورد في محاكمات زعماء الاسكندرية المجاهدين .. والغريب فيها أنها مؤرخة كلها تقريباً بعام ٢٠٠ ميلادية ، ولكن المحققين أثبتوا أن هذه « الاعمال » شاعت كتابتها في عصر كامل وفي فترات مختلفة .. ومحورها جميعاً : تمجيد الوطنية والدعوة للاستشهاد في سبيل الوطن والدعاية ضد الرومان .. وهي جميعاً تنوه بنبالة زعماء الاسكندرية وطيب نسبهم وتقواهم للآلهة وحبهم لمدينتهم وجرأتهم في الحق وتحديهم أباطرة روما ، وجلدهم على التعذيب وترحيبهم بالموت في سبيل الوطن .. ويتواتر أيضاً في « أعمال » شهداء الاسكندرية التنديد بضعف الأباطرة وظلمهم وخضوعهم لسلطان اليهود أو خضوعهم لسلطان نسائهم وحاشيتهم .

وهذه الأعمال لا يمكن أن توصف بأنها أعمال أدبية من طراز عظيم .. ولكن الذي لا شك فيه أنها صفحات باهرة في أدب الجهاد الوطني .

أنظر مثلاً هذه البردية التي تصف جلسة يجادل فيها الزعيم الاسكندري ايسيدور الامبراطور كلوديوس قيصر :

ايسيدور : مولاي قيصر ! أتوسل اليك أن تصغي الى حديثي عن الويلات

التي نزلت بموطني .

كلوديوس : سأخصص لك هذا اليوم .

وهنا يوافق جميع اعضاء مجلس الشيوخ على الاستماع الى شكوى ايسيدور.

كلوديوس : اياك أن تقول شيئاً ضد صديقي اجريبا ، فقد تسببت من قبل في هلاك رجلين آخرين من اصدقائي : ليون مدير الشؤون البلدية والأوضاع القانونية ، ونيفيوس والي مصر .. والآن أنت تكيل الاتهامات لهذا الرجل اجريبا .

ايسيدور : مولاي قيصر ! ماذا يعنيك من أمر يهودي كاجريبا لا يساوي شروى نقير .

كلوديوس : ماذا تقول ؟.. أنت أوقح الناس جميعاً .

ونفهم من بردية أخرى أن الامبراطور أصدر حكماً باعدام ايسيدور وزعيم مصري آخر اسمه لامبون .. وتثور ثائرة ايسيدور فيتحدى الامبراطور بقاسي الكلام ..

كلوديوس : لقد أهلكت يا ايسيدور كثيراً من أصدقائي ..

ايسيدور : لم أفعل سوى أن امتثلت لأوامر الامبراطور في ذلك الوقت ، واني لمستعد أن ادين لك ايضاً من ترغب في إدانته .

كلوديوس : أصحيح يا ايسيدور انك ابن راقصة ؟

ايسيدور : أنا لست عبداً ولست ابن راقصة ، وإنما أنا مدير معهد التربية بمدينة الاسكندرية الشهيرة .. وأما أنت فابن منبوذ (غير شرعي) لسالومي اليهودية ..

لامبون : ليس بيدنا حيلة سوى الاذعان لحاكم مجنون ..

وواضح من هذه النصوص ان المؤلف جعل ايسيدور يشير الى خضوع الامبراطور لاجريبا اليهودي ، ويصفه بأنه ابن غير شرعي لراقصة يهودية ، وجعل لامبون يصف قيصر بأنه حاكم مجنون .. ولا يعرف على وجه الدقة ان كانت الفاظ التحدي هذه مسجلة تسجيلاً حرفياً ، أم ان خيال

الاديب قد بالغ فيما قيل ليظهر زعماء الاسكندرية في مظهر الأبطال الذين يجترئون على قيصر ويكيلون له صاعاً بصاع غير خائفين من الموت .

والرأي الثاني أرجح لكثرة تواتر هذا الموقف المتحدي في أعمال شهداء الاسكندرية ، بما يوحي بأننا بازاء نصوص أدبية تقوم على مادة تاريخية ، وبما يوحي بأننا بازاء فن من فنون الادب لا هو بالمسرح ولا هو بالتاريخ ، ولكن أشبه شيء بالتاريخ الممسرح الذي يهدف الأديب فيه الى رسم صورة بطولية عن زعماء الكفاح إلهاباً للشعور الوطني ..

أما من ناحية الأسلوب ، فالدلائل تدل على أن هذا التراث من التراث الشعبي الخالي عن صقل الاديب المحترف او من لمسة الفنان المدرب .

وما قدمت الا جانباً طفيفاً من كتاب الدكتور عبداللطيف أحمد علي عن « مصر والامبراطورية الرومانية » .. وفيه ذخر وفير يهم المؤرخ والسياسي والأديب والمشتغل بشؤون المسرح ، ولا سيما في تلك الصفحات التي تعرض رأي الشعراء اللاتين في كليوباترا والمصريين ، وتعرض رأي المصريين في الرومان .

مؤرّخ عظيم : شفيق غربال

لم أختلف الى درس ألقاه في الجامعة أو في غير الجامعة ، ولم أعد على يديه رسالة أو كتاباً ، ولم تربطني به في يوم من الايام صلة فعلية من تلك الصلات الفعلية التي تربط التلاميذ باساتذتهم ، ولكني ما جلست اليه قط ، وكثيراً ما جلست إليه ، الا وغمرني ذلك الشعور الواضح المحدد الجميل الذي يملأ نفس التلميذ كلما جلس الى استاذه ، فأنصت الى كل كلمة يقولها في اهتمام عظيم يبلغ مرتبة الخشوع في بعض الأحايين .

ذلك ان شخصية استاذنا الراحل محمد شفيق غربال ،كانت شخصية الاستاذ أولاً وقبل كل شيء ، الاستاذ المحقق والاستاذ الملهم معاً ، وهما صفتان قلما تجتمعان في رجل واحد ، فان اجتمعتا خرج منهما ذلك الكائن الفعال الذي نسميه : الاستاذ العظيم .. ولكن هذا الاستاذ العظيم كان فوق استاذيته العظيمة مؤرخاً عظيماً أيضاً ، بل واقولها بغير تحفظ ، كان محمد شفيق غربال اعظم مؤرخ عرفته مصر منذ الجبرتي ، بل أعظم مؤرخ عرفته مصر على وجه الاطلاق منذ ان تعلمنا بالمنهج العلمي الحديث ان التاريخ

علم وليس فناً كما كان القدماء يذهبون . وأنا حين اذهب هذا المذهب في وصف استاذنا العظيم محمد شفيق غربال ، لست أحكم عليه حكم المؤرخ على المؤرخ ، كما انا من المؤرخين ، ولكني أحكم عليه بما حكم انداده من المؤرخين في مختلف بلاد العالم . فما من مؤرخ يعتد به تناول تاريخ مصر الحديث ، ولا سيما في فترة محمدعلي ، الا واتخذ من شفيق غربال مرجعاً له في الحقائق والآراء .. وما من كتاب يعتد به في تاريخ هذه الفترة من حياتنا الا ويدخل في حسابه أعمال هذا المؤرخ العظيم عن تلك الفترة العظيمة.

ولكني رغم كل هذا سأدع الحكم على هذا المؤرخ العظيم لأقرانه من المؤرخين عملاً بروح النصفة والموضوعية التامة التي تعلمناها منه نحن تلاميذه الرسميين وغير الرسميين ، وأكتفي هنا برسم صورة عامة لهذا الرجل العظيم الذي ترك في نفوس عارفيه .. جميعهم بلا استثناء . أثراً لا تمحوه السنون .

ولد محمد شفيق غربال سنة ١٨٩٤ . فهو قد مات اذن عن سبع وستين سنة . وتلقى تعليمه العالي في مدرسة المعلمين العليا وحصل منها على الدبلوم سنة ١٩١٥ ، ثم أوفدته الحكومة في بعثة الى جامعة لفربول للتخصص في الدراسات التاريخية ، فحصل على درجة البكالوريوس بمرتبة الشرف من تلك الجامعة في ١٩١٩ .. وكان اتجاه تخصصه هو التاريخ الحديث . ثم عاد شفيق غربال الى مصر واشتغل بالتدريس في العباسية الثانوية حتى عام ١٩٢٢ . وعندئذ انتقل الى جامعة لندن للتحضير للدرجات العليا ، فدرس في مدرسة الدراسات التاريخية التابعة لتلك الجامعة على يد العلامة ارنولد توينبي .. وأعد عليه رسالة الماجستير في التاريخ ، وكان موضوع رسالته التي قدمها في ١٩٢٤ : « بداية المسألة المصرية وظهور محمدعلي » وكان المؤرخ العظيم توينبي في تلك الفترة مدرساً شاباً لم يلمع اسمه بعد كما هو اليوم لامع . وحين نشرت هذه الرسالة بعد ذلك بسنوات في انجلترا عام ١٩٢٨ وصدرت عن دار راوتلدج للنشر ، كتب توينبي مقدمتها منوهاً بصحة منهج شفيق غربال التاريخي . ومنوهاً بسلامة مصادره ، وقد غدا

هذا الكتاب مصدراً من أهم المصادر التي يرجع اليها المؤرخون كلما تعرضوا لعصر محمد علي .

وبعد عودته من الخارج في ١٩٢٤ اثر حصوله على درجة الماجستير في الآداب عين مدرساً بمدرسة المعلمين العليا وظل بها حتى عام ١٩٢٩ ثم عين استاذاً مساعداً للتاريخ الحديث بالجامعة المصرية ، كما كانت جامعة القاهرة تسمى يومئذ، ثم رقي استاذاً للتاريخ الحديث بها وأصبح رئيساً لقسم التاريخ بكلية الآداب . وكان وكيلاً لكلية الآداب ثم عميداً لها بين ١٩٣٨ و ١٩٤٠ ، بعد عمادة استاذنا الدكتور طه حسين . وهذه هي الفترة التي عرفته فيها رئيساً لي في العمل .. فقد زار انجلترا في تلك الفترة ليتفقد ، بين مهام اخرى ، أحوال مبعوثي كلية الآداب في بلاد الانجليز .. وكنت يومئذ اطلب العلم في جامعة كامبريدج . فأخذ يراسلني ويراسل اساتذتي ليطمئن على أن كل شيء يجري مجراه الطبيعي في حياة أبنائه العلمية .

وفي أوائل الحرب العالمية الثانية ، أي في ١٩٤٠ عين شفيق غربال وكيلاً مساعداً لوزارة المعارف . ولبث في هذه الوظيفة حتى ١٩٤٢ حين ولي الوفد الحكم فأقصاه عن وزارة المعارف وأعاده الى وظيفته الاولى استاذاً بالجامعة ، فكان يقول راضياً لأبنائه وتلامذته وزملائه انه قد عاد الى وظيفته الطبيعية في الحياة ، فشفيق غربال كان من أولئك الرواد الذين أدركوا قبل سواهم انه ليس فوق الاستاذية منصب في الحياة مهما سما . فلما خرج الوفد من الحكم في نهاية الحرب العالمية الثانية ، أعيد شفيق غربال مرة اخرى مستشاراً لوزارة المعارف عام ١٩٤٥ ثم وكيلاً للوزارة وفي هذا المنصب بقي حتى عاد الوفد الى الحكم عام ١٩٥٠ . فنقله وكيلاً لوزارة الشؤون الاجتماعية من باب الابعاد عن مشاكل التعليم الحساسة لا من باب الثقة في كفايته في تصريف الشؤون الاجتماعية . وكان أهم آثاره ايام اشتغاله في وزارة المعارف بين ١٩٤٥ و ١٩٥٠ انشاؤه « متحف الحضارة » في ١٩٤٨ ، فهو صاحب مشروعه وهو الذي تعهده ورعاه حتى اصبح حقيقة قائمة .

فلما خرج الوفد من الحكم في ١٩٥٢ عاد شفيق غربال للمرة الثالثة لوزارة المعارف وكيلاً لها ولبث فيها الى ١٩٥٤ حين أحيل للمعاش لبلوغ السن القانونية. وفي أوائل هذه الفترة الاخيرة أنشأ شفيق غربال « الجمعية الملكية للدراسات التاريخية » ، هذه التي تسمى اليوم « الجمعية المصرية للدراسات التاريخية » ، وهي في مقدمة جمعياتنا العلمية الجادة التي ترعى المعرفة الانسانية على أرفع مستوى تعرفه بلادنا ، فهي تصدر مجلة نصف سنوية تضم صفوة الابحاث التاريخية ، وهي تنشر من المطبوعات والوثائق التاريخية بمختلف اللغات ما يشرف حقاً مكتبتنا التاريخية المتخصصة ، كمخطوط « يوميات دمشق » الذي حققه الدكتور عزت عبدالكريم ، وهو من القرن ١٧ ، و« وثائق الحكم المصري في شرق افريقيا والبحر الاحمر أيام الخديو اسماعيل » الذي وضعه الدكتور شوقي الجمل . وكتاب جاستون فييت عن « محمدعلي والفنون الجميلة » . و « التاريخ الحربي لعصر محمدعلي » للقائمقام عبدالرحمن زكي . و « تاريخ الزراعة المصرية في عهد محمدعلي » للدكتور احمد الحتة ، وما ذكرت الا قليلاً من مطبوعات هذه الجمعية التاريخية الجادة العاملة على رعاية البحث التاريخي في بلادنا .

ثم عين شفيق غربال في ١٩٥٧ مديراً لمعهد الدراسات العربية العالية التابع لجامعةالدول العربية خلفاً للاستاذ ساطع الحصري ، فجدد في وجوهنشاطه وعمق صلته بالاوساط العلمية المختلفة ، وكان يشرف على كثير من رسائل الماجستير التي يعدها طلاب هذا المعهد في التاريخ . وفي هذه الفترة الاخيرة عين شفيق غربال عضواً في المجمع اللغوي وعضواً في بعض لجان المجلس الاعلى للآداب والفنون والعلوم الاجتماعية ، وتوسع في نشاطه الثقافي فدأب على اذاعة الاحاديث التاريخية كل خميس من اذاعة الجمهورية .

أما أهم آثاره في التاريخ فهي كتابه بالانجليزية عن « بداية المسألة المصرية وظهور محمدعلي » (١٩٢٨) ومن المفارقات المؤسفة أن نجد العلامة توينبي في تقديمه لهذا الكتاب يتمنى أن يراه مترجماً الى اللغة العربية ومع ذلك فهو لم يترجم حتى الآن . ثم كتابه عن « الجنرال يعقوب والفارس

لاسكاربيس » ١٩٣٢ ، وهو يتناول اول مشروع وضعه المصريون ايام الحملة الفرنسية لاستقلال مصر ، ثم كتابه في « تاريخ المفاوضات المصرية — الانجليزية حتى ١٩٣٦ » وقد صدر الجزء الأول منه في ١٩٥١ بعد إلغاء المعاهدة ، ولم تصدر منه اجزاء اخرى .. ولعلها الآن أوراق غير مرتبة على مكتب هذا المؤرخ العظيم ، الذي لم يؤرخ للمفاوضات المصرية — الانجليزية الا بعد ان ألهمته غريزة المؤرخ وفطنته ، وربما علمه أيضاً . ان عهد المفاوضات بين مصر وانجلترا قد انتهى الى غير رجعة ، فتناول العلم ليدون ويعقب وهو يعلم ان التاريخ لا يكون موضوعياً حقاً الا اذا كان بعيداً عن تأثير الأحداث الجارية .

هذه نبذة عن حياة استاذنا المغفور له محمد شفيق غربال أوردها من الذاكرة ، راجياً الا أكون فد أخطأت القصد منها في شيء ذي بال . أما حياته الخاصة فقد كان فيها أيضاً شيء من تلك الأشياء العميقة التي لا نجدها كثيراً الا في حياة العظماء ولا يعرف بها الا من خالطوا هذا الاستاذ الكبير والاب العظيم ، وذلك هو الحب العميق الذي كان يحمله شفيق غربال لزوجته الانجليزية ، وذلك الوفاء النادر الذي كان يحمله لذكراها بعد أن طوتها يد الموت منذ نحو عشر سنوات . فقد تزوج شفيق غربال من فتاة انجليزية كانت زميلة له في الدراسة أيام الطلب بجامعة لفربول .. وقد أنجب منها ولداً واحداً هو ابنه الطبيب الدكتور مراد غربال الذي يتم الآن امتحانات الزمالة في جمعية الجراحين الملكية بانجلترا . وكل من خالط المغفور له استاذنا شفيق غربال مخالطة عائلية أيام كان حياة زوجته كان يحس بذلك الجو الهادي الجميل النظيف الذي أحاطت به تلك السيدة الكريمة هذا الزوج الوفي ، وكان يحس بأنها خير معينة له في عمله وفي أداء رسالته في الحياة ، وكان يحس بتلك الروابط الروحية العميقة التي ربطت ما بين الزوج وزوجه حتى صارا بفضل هذا الود الهادي العميق وكأنهما كائن واحد .

وقد أحسسنا جميعاً ، نحن الذين خالطنا استاذنا شفيق غربال ، بأن

وفاة زوجته لم تكن مجرد صدمة كبرى أصابت هذا الرجل الكبير القلب ، بل كان نقطة تحول في حياته .. فقد لاحظنا عليه كثرة الشرود والشعور العميق بالوحدة الابدية . ومن النقائض الغريبة ، أو لعلها متوقعة – أنه أخذ منذ وفاتها يلتمس الفرار من هذه الوحدة الموحشة بالانهماك في وجوه من النشاط متعددة والاندماج في مجتمع العلماء والطلاب بصورة لم تكن معروفة عنه أيام ان كانت زوجته على قيد الحياة . وألقى عنه الكثير من تحفظه المعروف . ووهب نفسه بكليتها لأعمال المجامع والهيئات العلمية ، كأنما اضحى رجلاً يعرف انه لم تعد له حياة خاصة او صدر حنون يعود اليه . ومن يدخل بيت شفيق غربال كان يرى في الصالون صورة لزوجته الراحلة وقد كتبت تحتها هذه الآية الكريمة من سورة التحريم : « نورهم يسعى بين أيديهم وبأيمانهم » فهذا اذن هو النور الذي كان يغمر حياته ويضيء قلبه ، وهذه هي الذكريات العزيزة التي كانت تحيط بشفيق غربال كلما عاد الى داره في مصر الجديدة أو مشى متأملاً في حديقة بيته الجميل .

وقد أصيب بيته أيام الاعتداء الثلاثي ، وطلب اليه بعض اصدقائه ان ينتقل الى دار اخرى في القاهرة توفر عليه مشقة رحلته اليومية في شيخوخته ، فكان لا يلقي الى كلامهم بالاً . وحين ألحفوا عليه قال لهم مؤنباً ما معناه : « أرجوكم ألا تخاطبوني في هذا الأمر مرة أخرى . ألا تعلمون أن زوجتي تعيش معي في هذا البيت ؟ »

هذه نبذة قصيرة عن حياة شفيق غربال العامة والخاصة ، وما كنت لأحب ان أخوض في حياته الخاصة لولا يقيني من أن موت زوجته كان له أخطر الأثر في حياته كلها فجعله يهبها كلها للغير كأنه لم يعد يملك منها شيئاً غير هذا الطيف الجميل الذي يمشي في جنبات حديقته ويملأ أركان بيته بأعطر الذكريات .

ولقد يبدو لقارىء هذا الكلام أن شفيق غربال كان يقحم نفسه في السياسة اقحاماً حتى كانت حكومات الوفد تقصيه وحكومات الأقلية تدنيه .

ولكن شفيق غربال كان أبعد ما يكون عن السياسة ، وانما الامر كله انما كان ينتمي الى مدرسة في التعليم كانت تؤثر تربية الصفوة الممتازة على تربية الجماهير ، أو على الاقل تنظر بجزع الى التوسع الكمي في التعليم اعتقاداً منها بأن هذا التوسع لن يكون الا على حساب الكيف. فخروجه ودخوله في وزارة المعارف انما كان مرتبطاً باختلاف العقليات السياسية التي تدير البلاد وتوجه مصير الثقافة فيها .

وليس ادل على عفة شفيق غربال من أنه رغم انصافه المحقق لشخصية محمدعلي لم يحاول ان ينتفع من موقفه كمؤرخ بإنشاء صلات بالسراي . ومعروف أن السراي حين أرادت أن تجد بين المؤرخين من ينصف أسرة محمدعلي لم تكن تفكر في شفيق غربال ، وانما كانت تفكر في فئة من المؤرخين الاجانب من امثال هانوتو وجرابتيس ودودويل . ولو أحب شفيق غربال أن يكون مؤرخ القصر لكان له ما أحب وأكثر .

ومما يجدر بالذكر ان شفيق غربال رغم ميله الى الترفع العقلي ، وربما الى الارستقراطية الذهنية ، أو قل الصفوة الذهنية ، ورغم وضوح معتقد لديه ولدى زملائه وتلاميذه ، كان حريصاً أشد الحرص على رعاية كل عالم أصيل أو باحث أصيل بغض النظر عن اتجاهه الفكري ، ولو كان منه على طرفي نقيض . وهذا أقوى دليل على موضوعيته وتسامحه وادراكه ان في الحياة مجالاً لكل الاتجاهات بل ان تقدم الحياة لا يكون الا باختلاف الآراء . من أجل هذا كنت تجد من حوله كوكبة من المواهب وأهل العلم من كل رأي واتجاه .

وكان رحمه الله كثير القراءة قليل الكتابة ولذا فان محصول حياته العلمية المكتوب قليل بالنسبة لغيره من المسرفين الذين يكتبون اكثر مما يقرأون أو يتأملون . أما محصوله الغزير فلم يكن يعرفه الا من درسوا عليه أو جلسوا اليه . وكان أكثر ما يبدهنا فيه اكتمال ثقافته بوجه عام واكتمال ثقافته التاريخية بوجه خاص .. فهو برغم تخصصه العميق في التاريخ الحديث لم

يسمح لنفسه أن يهمل دراسة العصور الوسطى أو العصور القديمة . وكثيراً ما كان يصحح شطط المختصين في صميم اختصاصهم ولو كان في غير التاريخ الحديث ، وله في ذلك نوادر لا تنساها ذاكرة ذاكر من زملائه وأبنائه . وأشهد اني تعلمت عليه أشياء كثيرة فيما كتبته عن ابن خلدون في الأيام الاخيرة ، وقد كنت أجلس اليه وأستمع في عجب الى هذا البحر الواسع العميق وهو يتجول في العصور الوسطى في يسر ووثوق وكأنه يتجول في تاريخ الأمس القريب .

هذه لمسات قليلة في صورة فقيدنا العظيم ، وهي صورة لا تكتمل الا بدراسة مؤلفاته القليلة العميقة ، وآخرها كتابه عن « العوامل التاريخية في بناء الأمة العربية » الذي أخرجه منذ شهور بعد أن أمسك عن الكتابة نحواً من عشرسنين ، ولا تكتمل الا اذا جمع أبناؤه وتلاميذه وزملاؤه ذكرياتهم عنه ودونوا ما ألقى اليهم من حديث .

الثقافة الاشتراكية

مسئولية عظيمة هي مسئولية المثقفين في هذا الوطن الامين . وقد غدت اليوم اعظم واخطر مما كانت في أي وقت مضى . فمنذ مولد جمهوريتنا الاشتراكية ونحن نحس بأن تبعات الفكر والثقافة والعلم قد تضاعفت وتضاعفت حتى بتنا نبتهل الى الله ان يعيننا على حملها واحتمالها .

وقد حيا الرئيس المثقفين في خطبته بجامعة الاسكندرية وأشاد بدورهم الخطير في التمهيد للثورة واصلاحاتها ، فنزل كلامه برداً وسلاماً على قلوب المثقفين الذين طالما عيرهم الجهال بثقافتهم ، حتى غدت الثقافة وكأنها وصمة على جباه اصحابها يسترونها لئلا تراها العيون . فالتحية للرئيس العظيم الذي رد الحق لكل مستحق ، وبين أن الثورة ما كانت لتكون أو لتنجح أو لتكتسب شرعيتها الا لأنها كانت ثمرة الاختمار الفكري والثقافي الذي قوض أركان القديم وأعد العدة للجديد .

واعتراف الحاكم بدور الثقافة والمثقفين في بناء المجتمع هو أحد هذه العوامل التي تجعلنا نحس بجسامة التبعات ، فهو بمثابة دعوة صريحة مفتوحة

شاملة لكل مثقف أن يتعاون في بناء المجتمع الجديد . وهذا ما يجعلنا نقف في خشوع أمام هذا العمل التعاوني الكبير لبناء مجتمعنا الاشتراكي . فالمثقف الاشتراكي لا يمن على الشعب بما قدمت يداه في سبيل الخير أو في سبيل الواجب ، كأنه ينتظر عليه مثوبة جديدة ، والمثقف الاشتراكي يذكر دائماً تضحيات غيره قبل أن يذكر تضحيات نفسه ، والمثقف الاشتراكي لا يقسم التاريخ الى أنا وأنت بل يذكر كفاح الجماهير قبل أن يذكر كفاح الصفوة الممتازة ، والمثقف الاشتراكي يذكر الجندي المجهول قبل أن يذكر الجندي المعروف . والمثقف الاشتراكي يحتمل التبعات قبل أن يحملها غيره ، ويعد كلا مسئولاً بقدر ما منحته الحياة من فرص للنضوج او الامتياز . باختصار : المثقف لا يكون اشتراكياً الا اذا تحلى بالعقلية الاشتراكية وبالاخلاق الاشتراكية .

من أجل هذا ينبغي أن يبدأ المثقفون ، أول ما يبدأون ، في عهد الجمهورية الاشتراكية ، بمحاكمة النفس ، فرادى وجماعة ، في محكمة النفس التي ليس فيها من قاض سوى الضمير وحده . وسيجدون بغير شك أنهم قصروا بمثل ما وفوا وانهم تخلوا عن مسئولياتهم بمثل ما اضطلعوا بها وانهم زيفوا الفكرة والكلمة بمثل ما صدقوا في الفكرة والكلمة . وانهم جبنوا بمثل ما كانوا شجعاناً . وحين ينتهي حساب النفس فيما مضى من قول أو فعل تظهر لهم العظة من حساب النفس . وعندئذ ، عندئذ فقط ، يستطيعون أن يطووا صفحة الماضي بجلائله وآثامه وأن يتطلعوا الى المستقبل وحده بنفوس صافية مطمئنة لتحقيق الامل العظيم .

وأول اكتشاف خطير ستنجلي عنه محاكمة النفس هذه هو ان طريق الثقافة الاشتراكية طريق طويل محفوف بالمخاطر والاشواك ، ولا سيما في مرحلة الانتقال الى الاشتراكية حيث قيم المعتقدات والمبادىء ، والخرافات والاوهام ، والعادات والتقاليد ، والضغائن والصداقات ، لا يموت في يوم وليلة ، بل يأخذ دورته المحتومة حتى يزول ، وكل ما نستطيع أن نفعله

هو أن نعجل بزواله بالحكمة والمثابرة التي لا تعرف الكلال لا بالعنف والقسوة التي تترك الندوب .

خذوا مثلاً مشكلة انقسامنا الثقافي بين التراث الرسمي والتراث الشعبي . وبينهما حتى اليوم هوة ليس يسيراً عبورها . كيف يمكن ان نبني ثقافة اشتراكية اذا كان تراث الشعب الذي من أجله اقيمت الاشتراكية محل احتقار القوامين على الأدب الرسمي التقليدي ؟ وكيف يمكن ان نرقى بتراث الشعب الذي أقيمت الاشتراكية من أجل رقيه اذا كنا نحجب عن الشعب التراث التقليدي وهو ميراثه الرفيع ؟

ان مشكلة هذا الانقسام الثقافي او الازدواج الثقافي تتجلى مثلاً في اتساع الهوة بين الادب التقليدي والادب الشعبي وبين اللغة الفصحى واللغة العامية ، كأنما هناك أدب للسادة وأدب للعبيد . وكأنما هناك لغة للسادة ولغة للعبيد ، وهذا من غير شك من رواسب الماضي الحزين الذي قسم الأمة الى أمتين : أمة من الخاصة القادرة العارفة بالتراث الرفيع وأمة من العامة الجاهلة بالتراث الرفيع . ولما كان من المحال على الانسان ان يحيا بلا أدب ، فقد أنشأ الشعب أدبه في لغته الشعبية . وطور هذا الأدب وأنضجه جيلاً بعد جيل حتى خرج منه تراث كامل متكامل يكاد يكون مستقلاً تمام الاستقلال عن التراث التقليدي الرفيع . ويتجلى هذا التراث في الملاحم الشعبية وفي المواويل والازجال وفي الحواديت وفي الامثال وفي شعر الرثاء المعروف بعديد الندبات . وجملة ما نسميه بالفلكلور أي التراث الشعبي المعبر عن شخصية الشعب بكل فضائلها ومساوئها .

وأول مظهر من مظاهر اشتراكية الثقافة هي اعتراف الادب الرسمي بالادب الشعبي . فالاعتراف بأدب الشعب هو اعتراف بالشعب ، ولا يفهم كيف تتفق اقامة مجتمع اشتراكي ، الشعب فيه ركن ركين ، ولا يعترف فيه بثقافة الشعب وأدبه وسائر فنونه . ولست أزعم هنا ان الادب الشعبي يداني الادب التقليدي رفعة واصالة فما هنا مجال الحكم أو التقييم ،

ولكني ازعم ان الأدب الشعبي رغم قصوره من وجوه كثيرة فيه من مواطن القوة والعمق والجمال ما يستحق الاحترام ، وأزعم ان احتقار الأدب الشعبي احتقار لذات الشعب ، ولضمير الشعب ولوجدان الشعب ، وهو أمر لا يتفق مع ايماننا بأن فطرة الشعب سليمة خلاقة رغم كل ماعليها من غبار الفقر والجهالة .

فأول مستلزمات الثقافة الاشتراكية اذن هو الاعتراف بالأدب الشعبي وبالفنون الشعبية لما فيها من مواطن القوة والعمق والجمال مهما بدا فيها من قصور . والمنهج العلمي العملي الذي يمكن ان يتخذه هذا الاعتراف هو الاقبال على تدوين هذا الأدب الشعبي الذي لا يزال اغلبه الى اليوم شفوياً وعلى تسجيل هذه الفنون الشعبية التي تعبر عن روح الشعب والامة وآماله ومعتقداته وحكمته وأوهامه وخزعبلاته ، حتى يمكننا دراسة هذا التراث دراسة موضوعية تعيننا على فهم سريرة الشعب . وهذه مهمة من أخطر المهام التي ينبغي أن تتصدى لها وزارة الثقافة وان تنفق فيها المال الكافي للكشف عن هذا المنجم العميق المظلم واستخراج ما فيه من معادن كريمة وغير كريمة . وهي لن تستطيع أن تفعل شيئاً من ذلك بانشاء مركز لتسجيل الفنون الشعبية كل ميزانيته نحو خمسة آلاف جنيه سنوياً كما هو الحال الآن ، وانما خطوتها الاولى نحو ذلك هي في انشاء معهد للآداب والفنون الشعبية تستقدم له صفوة الخبراء من مختلف بلاد العالم المتحضر الذي عني بدراسة تراثه الشعبي للاستهداء بخبرتهم ، معهد يكون جامعي الطابع في مناهجه ودراسته وأهدافه ، معهد لا مجال فيه لخطف أو تهريج باسم تمجيد التراث الشعبي واستغلاله او استثماره ، وانما فيه دراسة منتظمة مضنية لكافة مقومات الشعب من قياس الجماجم الى مسح اللهجات الى تصوير الأزياء .

وكما نطالب في الثقافة الاشتراكية بالاعتراف بآداب الشعب وفنونه نطالب ايضاً بالاعتراف بحق الشعب في التعرف على الادب التقليدي الرفيع ، وهو الأدب العربي ، ادب الفصحى ، وفي التعرف على الادب الانساني الرفيع . فلا اعتراف بالشعب الا باشراك الشعب في ميراثه العظيم من الأدب

العربي وفي ميراث الانسانية كلها من آداب وعلوم وفنون . ولا شك ان نشر التعليم القومي والانساني بجميع مراحله وأنواعه بين المؤهلين له على اوسع نطاق مستطاع هو الركن الركين في كل فلسفة اشتراكية تؤمن بأن العلم للجميع والادب للجميع والفن للجميع . فتوزيع المعرفة بالعدالة بين الجماهير هو الضمان الاكبر لإزالة كل هذه الحواجز المفتعلة بين طبقات الامة وطوائفها ، وهو الضمان الاكبر لإذابة الفوارق بين الانسان والانسان في المجتمع الواحد ، وهو الضمان الأكبر لصهر كل أبناء الأمة في سبيكة واحدة ، وهو الضمان الأكبر لنمو هذا الشعب نمواً صحيحاً يحس منه أنه عضو نافع في المجتمع الانساني يأخذ ما يجب أخذه دون عقد ومركبات ويعطي ما يجب اعطاؤه في سخاء ودون منٍّ على غيره من الشعوب .

وعلى وزارة الثقافة واجبات خطيرة في هذا المضمار ايضاً . فاذا كان واجب وزارة التعليم هو نشر العلم والادب والفن على الملايين المستعدة له في مراحل الدراسة الرسمية ، فواجب وزارة الثقافة هو نشر العلم والأدب والفن على الملايين بالتثقيف العام . واجبها ان تقدم للشعب الادب الرفيع بأيسر ثمن وان تيسر العلم للشعب في أبسط صورة وأن تتبنى كل فن من الفنون الجميلة الرفيعة وتفتح رحابه حتى يكون في متناول الجميع . وانها لتفعل الآن هذا حقاً ، ولكن ضيق ذات يدها يقبض كفها عن هذا الاعطاء السخي الذي لا غناء عنه في اقامة مجتمع اشتراكي ، لا ثمن فيه لزيارة المسرح أو المتحف أو المعرض او لقراءة الكتاب ، أو قل ثمنها أبخس ما يكون . ولنذكر دائماً أبداً أن قدماء اليونان كانوا لا يكافئون كتاب المسرح وحدهم ولكن كانوا يكافئون رواد المسرح كذلك لاعتقادهم ان الإقبال على الفن عمل قومي يقوم به المواطن وينبغي ان يشجع عليه ويكافأ للاستزادة منه .

فاذا ما اعترف الخاصة بأدب الشعب وفنه واذا ما يسرنا ادب الخاصة وفنها لأبناء الشعب ، ضاقت هذه الهوة القائمة الآن بين الخاصة والعامة ، وتأثر التراث الشعبي بجمال التراث الرفيع وتأثر التراث الرفيع بوجدان

الادب الشعبي ، وتهذبت لغة العامة بفضل لغة الخاصة وأخذت لغة الخاصة عن لغة العامة ما فيها من صدق ومرونة ، وخرجنا من كل ذلك بخلق مجتمع ، لا أقول واحد الثقافة ، ولكن متقاربها ومتجانسها شكلاً ومضموناً .

وكما ينبغي أن تحذر الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالإعدام على الثقافة الشعبية بحجة سوقيتها ينبغي أيضاً ان تحذر الثقافة الاشتراكية أولئك الذين يحكمون بالاعدام على الثقافة الرفيعة بحجة أرستقراطيتها وبعدها عن حاجات الجماهير . فمن الخطأ الخاطىء أن ننظر الى الثقافة الرفيعة هذه النظرة الظالمة ، لأن الثقافة الرفيعة ان هي الا خلاصة التجربة الانسانية على مرِّ العصور . فصيانتها واجبة وكل ما ننفق عليها واجب الانفاق ما دام لا ينفق على حساب حاجات القاعدة الاساسية من التعليم العام والثقافة العامة . وانما ينبغي أن يكون الاعتراض على من يريدون حبس الثقافة الرفيعة في قماقم مختومة لا يصل اليها الا الأصفياء ، وان يحجبوها عن انظار الجماهير مغلفة فيما لا يفهم من الاشكال . فالثقافة الاشتراكية ليست ثقافة كمية صرفاً تكتفي بتوزيع الحد الادنى من المعرفة على سواد الشعب بل ثقافة واعية أيضاً تحاول ان ترقى بمدارك الشعب رقياً مطرداً الى أعلى مستوى مستطاع . ولو استطاعت وزارة الثقافة ان تجعل كل عامل او فلاح يقرأ المعري وشكسبير أو يسمع بيتهوفن وڤردي أو يقضي يوم عطلته بين المعارض والمتاحف لكان هذا أكبر انتصار للثقافة الاشتراكية . ولكن هذا الهدف بعيد المنال ، لا يدرك الا بعد اجيال وأجيال . ومع ذلك ينبغي أن يكون هدفاً من أهداف الثقافة الاشتراكية .

وما تعرضت في كل هذا الا الى وجه واحد من وجوه الثقافة الاشتراكية. وهذا الوجه في حد ذاته مر بنا طول الطريق وكثرت ما فيه من عقبات وعراقيل. وهو يكشف لنا قبل هذا وذاك قلة عدتنا في الرجال الواعين القوامين على تنفيذ هذه الخطة الحرجة ممن يمكن ان يجنبونا اخطاء الماضي ويقودوا خطانا بين المكاره والمتناقضات .

فلقد تعودنا ان نرى هنا وهناك وفي كل مكان ألواناً من العنت والتطرف ان دلت على شيء فهي تدل على ان اصحابها بعيدون كل البعد عن فهم طبيعة الثقافة الاشتراكية . تعودنا ان نرى بين انصار القديم من يجنحون الى الدفاع عن كل قديم مهما بخس شأنه ومهما ناقض سنن الحياة معـــادين في تعصبهم الأعمى للقديم كل جديد مهما كان نبيل المقصد مسبقاً لتيار الحياة . ولقد تعودنا في الطرف الآخر ان نرى هنا وهناك وفي كل مكان ألواناً من العنت والتطرف في الدعوة للجديد وفي نبذ التراث جملة ، ان دلت على شيء فهي تدل على ان اصحابها يسيئون فهم الثقافة الاشتراكية ويتوهمون ان انسان العصر انسان بلا انساب ولا أصلاب أو سجل قذر لم ينقش عليه الا كل ما يشين ، وينبغي محو كل أثر للماضي من صفحة نفسه ، او لعله مجرد آلة من ابتكار العصر ان تدرها تطعك ولا تسأل فيم الدوران .

كذلك الحال بين أنصار الفصحى وأنصار العامية . وبين أنصار الادب الرسمي التقليدي وانصار الادب الشعبي ، وبين انصار التربية القومية وأنصار التربية الانسانية ، كل منهم يضطهد الآخر ويطلب ان يزيله من الوجود . وما هذه الا بعض المتناقضات في ثقافتنا ، وهي متناقضات لن نجد لها حلاً بعلة استشراء النظرة الجزئية للامور . ومثلها كثير يتجلى في استبداد اصحاب العلوم العملية بأصحاب العلوم النظرية وفي استبداد اصحاب العلوم جملة بأصحاب الدراسات الانسانية وفي مقدمتها الفنون والآداب . ومثلها كثير يتجلى في التناقض القائم بين طائفة لا ترى في شيء نفعاً الا اذا ورد من شمال البحر المتوسط وأخرى لا ترى في شيء نفعاً الا اذا انبثق من تربة هذه البلاد وبين طائفة لا ترى حقاً الا ما جاء من بلاد الغرب وأخرى لا ترى حقاً الا ما جاء من بلاد الشرق ، وبين طائفة لا تقدس شيئاً الا ما قتلوه درساً وبحثاً وما قتلهم درساً وبحثاً ، وأخرى تحتقر الدرس والدارسين والبحث والباحثين ولا تؤمن الا بوحي الفطرة الملهمة . وبين طائفة لا تعترف الا بالفكر وأخرى لا تعترف الا بالعضل . وهكذا دواليك .

كل هذه متناقضات طبيعية ولازمة الوجود في كل مجتمع صحيح سليم. ولكن غير الطبيعي وغير السليم ان يكون اولو الامر في شئون الثقافة متعصبين بين المتعصبين وان يتجردوا من رحابة الصدر ومن سعة الافق ومن التسامح الكافي الذي به وحده يرون من كل شيء جانبيه. وكيف يمكن ان نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يزدرون الشعب وتراث الشعب ولغة الشعب ويأنفون من جوهره كما يأنفون من مظهره. وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يمجدون في الشعب جهله وأميته فان ظهرت عليه آية من آيات الثقافة قالوا: «نشهد انه انحرف الى اليمين». وكيف يمكن ان نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم وقف علمهم عند الورق الاصفر ولا يعترفون الا بما قاله شحطور بن الأشرم أو زياد بن خربويه. وكيف يمكن أن نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم لا يعرفون شيئاً عن تاريخ بلادهم ويعرفون كل شيء عن تاريخ شارلمان وشرلكان. وكيف نبني ثقافتنا الاشتراكية بقوم يعلموننا صباح مساء تحت ستار التربية القومية كيف نحقد على شعوب العالم وكيف نحتقر الانسانية جمعاء فيعزلوننا أولاً بأول عن ركب حضارة الانسان ويلقون في روع الناس وهماً كاذباً انهم خير البرية وشعب الله المختار في حين ان دين البلاد الحنيف يعلمهم انه لا فضل لعربي على عجمي الا بالتقوى، وفي حين ان هذه الاشتراكية التي نبنيها لا معنى لها الا باقرار الشخصية القومية داخل الاطار الانساني العظيم. وأهم من هذا وذاك كله كيف نبني ثقافتنا الاشتراكية بطائفة من الأمّعات انبثوا هنا وهناك وفي كل مكان، لا رأي لهم ولا نظر ولا يقين، ان أرادوها بيضاء جعلوها بيضاء وان أرادوها حمراء جعلوها حمراء. فعقرهم فراغ وليس أفرغ من عقولهم الا قلوبهم، لا يفكرون في شيء الا دوام المناصب والترقي في سلم الوظائف.

هذه كلها عقبات في طريق الثقافة الاشتراكية، ولا يعزي عنها الا وجود نقائض في كل ميدان من ميادين العلم والثقافة في البلاد: مئات من الرجال الشرفاء الذين يحبون الشعب ويحبون بلادهم اكثر مما يحبون انفسهم.

ويسري الاعتدال والتسامح في عروقهم مسرى الدماء. يعرفون مكانهم من وطنهم ومكان وطنهم من بقية الاوطان. يحفظون للقديم عهده وللجديد قيمته ويعرفون كيف يوائمون بين المتناقضات ليخرجوا منها الحياة الجديدة القائمة على الانسجام. هؤلاء هم الأمل والرجاء وذكرهم يبدد من هذه الصورة القاتمة اكثر ما بها من قتام. فوالله ما عتمت بلادنا عن الصديقين مهما جاس في رحابها المزيفون.

فَنّ الابتِسام

منذ ان مضى ابراهيم عبدالقادر المازني انطوى فن من فنون الادب في النشر العربي كان يشيع في حياتنا البهجة ويعلمنا الابتسام . ولست أقول ان هذا الفن غريب تماماً على الادب العربي ، فألوانه الغامقة معروفة لنا في آثار ادب الفكاهة وادب النكتة وادب السخرية وادب الهجاء وكل ادب هازل او ناقد يدفع الى الضحك او يدفع الى الابتسام . نجده في ملح الظرفاء وفي النواسيات وفي فكاهات ابن الرومي وفي نوادر الف ليلة وليلة وما بها من اوصاف ماجنة ، كما نجده في الهجاء الساخر الكثير الذي اشتهر به الادب العربي قديمه وحديثه من الجاهلية الى المتنبي ومن المتنبي الى فارس الشدياق . والمهم في كل هذا ان نذكر ان ادب الضحك كثير في الادب العربي ، واما ادب الابتسام فهو قليل . والمهم أيضاً أن نذكر أن الأدب العربي لم ينح منحى غيره من الآداب الكبرى فيميز بين ألوان الهجاء الكثيرة . فهو يسمي هجاء" السبّ" الصريح المقذع الموجع الغاضب القارس العابس الذي لا أثر فيه للفكاهة ولا يتخلف عنه الا التحقير واثارة التقزز . وهو يسمي هجاء" ايضاً التعريض" الهازل القائم على السخرية او المعابثة ، يستوي في ذلك ان يؤدي إلى الإضحاك أو يؤدي الى الابتسام . والهجاء العربي ككل هجاء في العالم اساسه النقد ، نقد الاشخاص او نقد الطبائع والاحوال في عمومها ، ولكن هناك فرقاً كبيراً بين النقد الصريح المباشر

الذي يلهبه الغضب وبين النقد الساخر او المتهكم الذي تلهمه مرارة الشعور . والمهم في كل هذا ان نذكر ان الهجاء العربي كان في مجموعه يجنح الى الهجاء الغاضب اكثر مما يجنح الى الهجاء الساخر او المتهكم ، رغم ان السخرية والتهكم شائعان فيه .

فالمتنبي مثلاً حين يقول : « نامت نواطير مصر عن ثعالبها » او حين يقول : « يا امة ضحكت من جهلها الامم » لا يسخر ولا يتهكم على امة بل يسبها سباً صريحاً ، ولكنه حين يقول : « لا تشترِ العبد إلا والعصا معه » ، أو يقول : « من علم الاشفر المخصي مكرمة ؟ » انما يسخر من كافور ويتهكم عليه رغم انه يسبه سباً صريحاً . والمتنبي ايضاً حين يقول : « والظلم من شيم النفوس فان تجد ذا عفة فلعلة لا يظلم » لا يسخر من الطبيعة البشرية كلها وانما يسبها سباً صريحاً . ومن هذا ترى ان الهجاء قد يكون لأمة او لفرد او للطبيعة الانسانية كلها ، وهذا اللون الاخير كثير في الادب المصري . ومنه ايضاً نرى ان الهجاء قد يكون بالنقد السافر المثير للسخط او الغضب او الضيق ، وقد يكون بالنقد الساخر او المتهكم الباعث على الضحك او الابتسام . والصورة المشهورة التي يرسمها ابن الرومي حين يقول في رجل « قصرت اخادعه وطال قذاله فكأنه متربص ان يصفعا » من هذا النوع الاخير الذي يعتمد في الإضحاك على التصوير الكاريكاتوري .

وليس في نيتي هنا ان اتوسع في شرح الفرق بين النكتة والفكاهة كمة كان العقاد والمازني يفعلان في شرحهما لنظرية هازليت فيما يسمونه بالانجليزيا « الويت » و « الهيومور » ، فالنكتة والفكاهة كلمتان غير محددتي المعنى في اللغة العربية حتى يمكن ان نبني عليهما نظرية في فلسفة الضحك او الابتسام ، وان كان من الممكن تحميلهما ما نشاء من المعاني لنعطيهما قيمة المصطلحات الاساسية في علم الجمال ولكني أكتفي هنا بقولي ان باب الهجاء باب واسع وان فيه طبقات كثيرة بعضها راق وبعضها متخلف وبعضها بين بين . واكتفي هنا بقولي ان فن الابتسام ارقى مرتبة من فن الضحك

كما ان فن الضحك ارقى مرتبة من فن السب الصريح . فالفرق بين الابتسام والضحك اشبه ما يكون بالفرق بين السعادة واللذة ، الاولى دقيقة ولطيفة ودائمة والثانية عنيفة وعصبية وموقوتة كذلك الفرق بين الضحك الساخر او الضحك المتهكم وبين السب الغاضب الساخط هو الفرق بين العاطفة الموضوعية والعاطفة الذاتية او بين المائل المنعكس كما يقولون وبين المباشر الغليظ. فما السخرية او التهكم الا الوان من الغضب هدأت وصفيت من خشونتها وذاتيتها سواء في الاحساس او في الفكر ، فمكن الهدوء والصفاء صاحبها من أن يتعمق اسباب الغضب ويتقصى معادلاته الموضوعية وكلما ازداد الهدوء والصفاء ازداد العمق وازدادت القدرة على تقصي أسباب الغضب والهجاء وازدادت القدرة على الرؤية الموضوعية .

ارقى انواع النقد والهجاء اذن ما بعث على الابتسام واكثرها تخلفاً وفجاجة ما كان سباً صريحاً ، وبينهما ما أثار الضحك الواضح العنيف . وهو عكس الفكرة الشائعة عن الكوميديا ، وهي الاطار الشامل للنقد والهجاء فأكثر الناس يعتقدون ان اعلى انواع الكوميديا ما فجر طاقة الانسان على الضحك الهستيري العالي الذي تسيل فيه الدموع من العيون ، وان اردأها ما عجز عن الإضحاك الشديد ولم يبعث الا على الابتسام . والحقيقة هي عكس ذلك على خط مستقيم ، لأن الإضحاك يعتمد على التشويه المفتعل المجسم اكثر من اعتماده على التشويه الطبيعي المألوف ، فهو يعتمد على النقائض والمفارقات الكاريكاتورية اكثر من اعتماده على النقائض والمفارقات الأمينة .

فالابتسام اذن فن صعب وليس فناً يسيراً ، وهو اصعب من فن الضحك كما ان منال السعادة اصعب من منال اللذة . ولست ازعم بهذا ان الاديب العربي لا يعرف فن الابتسام او لم يعرفه الا حديثاً . ففي ادب الهجاء العربي ، حيث لا يكون عنيفاً او مقذعاً او صريحاً نماذج رائعة من ادب الابتسام . ولكن كل ما قصدت اليه هو ان المازني ، ان كان له فضل على الادب العربي ، فهو انه عمق فيه ادب الابتسام واثراه وجدد فيه امكانيات

لا تحصى .

كل هذا مقدمة اوردتها لأصف لك آخر كتاب من كتب يحيى حقي وهو كتاب « فكرة وابتسامة » . فمنذ ان انطوت صفحة المازني وجيله من الظرفاء والمتظرفين ذبل ادب الابتسام حتى كاد ان ينقرض . ولكن هذه المدرسة الادبية وجدت في السنوات الاخيرة كاتبين لامعين جددا شبابها ، كل على طريقته الخاصة ، هما محمود السعدني ومحمد عفيفي ، ثم جاء يحيى حقي اخيراً فأضاف الى ما فعلاه شيئاً مذكورا . من اجل هذا كان طبيعياً ومنتظراً ان يهدي يحيى حقي كتابه الصغير الاخير « الى محمد عفيفي ومحمود السعدني .. لانهما يحملان لواء الفكاهة في بلدنا ويشيعان المرح في قلوب اهله . » ولو ان يحيى حقي كان يستخدم هذه اللغة التي أستخدمها لقال : لأنهما يعلمان الناس الابتسام .

والحقيقة التي يجب ان ندركها في الكلام عن هؤلاء الثلاثة ، انهم رغم انتمائهم الى تيار واحد هو تيار الادب الفكاهي ، فانهم في واقع الامر ليسوا ابناء مدرسة واحدة ولا هم اصحاب فن واحد . وأعتقد ان الأوان قد آن لكي يهتم النقاد بتحليل ادب الفكاهة بيننا جملة وتفصيلا ، بما فيه أدب الكوميديا ، لا تحليلاً اجتماعياً او تحليلاً فلسفياً ، ولكن تحليلاً فنياً . فنحن نعيش الآن في مرحلة انتعاش كوميدي ، واول ظاهرة تستحق التسجيل فيه هي ان روح الفكاهة فد انتقلت من النثر وتحددت في المسرح ، ولولا محمود السعدني ومحمد عفيفي ويحيى حقي مؤخراً وقلة غيرهم لقلنا ان مدرسة الابتسام في النثر العربي سارت الى زوال بعد ان بلغ فيها المازني قمماً عالية . نعم آن الأوان ليفسر لنا النقاد الفرق بين منهج كل من هؤلاء في فن الابتسام.

اما يحيى حقي ، فأعتقد انه رغم تقصيره عن صاحبيه في الرؤية الفكاهية الشاملة التي لا تكاد تقع على شيء في الحياة الا وترى ما فيه من نقص ومن نقائض ومن مفارقات ، ورغم تقصيره عن صاحبيه في القدرة على ابتكار النقص والنقائض والمفارقات حيث لا وجود لها في الحياة فهو اقرب منهما

الى روح الابتسام وبالتالي اقرب منهما الى النقد الراقي العميق . وهذا الوجه في يحيى حقي ليس اهم وجوه ادبه ، فيحيى حقي له خصائص اساسية جادة عرفناه بها طول حياته الفنية الخصبة هي خصائص الفنان الذي يخلق بالبناء والتركيب ولا يخلق بالنقد والتحليل ، ولذا فان اتجاهه في الفترة الأخيرة الى ادب الابتسام امر يستحق الدراسة حقاً في هذا الكاتب الذي يميل الى العبوس اكثر مما يميل الى الابتسام ، ويميل الى المأساة اكثر مما يميل الى الملهاة .

وكتاب « فكرة وابتسامة » عبارة عن « لوحات » متتابعة ليست بينها صلة عضوية الا ان المفكر واحد والمبتسم واحد . وهذه اللوحات ليست جميعاً على درجة واحدة من الهدوء والصفاء وليست على درجة واحدة من ذلك الابتسام الوديع المشبع بالعطف ، فإن منها لوحات تخفي وراء البسمة مرارة وغيظاً وعواطف اخرى كثيرة أقرب الى المآسي الفاجعة منها الى التهكم او السخرية .

انظر مثلاً الى لوحاته التي يرسم فيها النساء ، ولا سيما لوحة « فاتن » ولوحة « لدغ اقسى من الصدغ » ، فإنك لا تعرف بعد ان تفرغ من قراءتها أتبتسم أم تعبس . ففي لوحة « فاتن » يصور لنا يحيى حقي شخصية امرأة افسدها الشبع والبطر في مواجهة خادمة جديدة تفنن يحيى حقي في وصف قذارتها وإملاقها وقد اجتذب السيدة الموسرة البطرة في الخادمة الجائعة القذرة رضاها بأجر شهري اقل من القليل ، وهو « اجر تصرف مثله واكثر منه في سهرة واحدة » ، ولكن الخادمة رضيت به لشدة املاقها . فلما قررت السيدة استخدام الخادمة ، وكانت تحمل رضيعتها « فاتن » على صدرها ، امرتها بأن تتخلص من ابنتها قائلة : « احنا عاوزينك وحدك ، شوفي لك صرفة في بنتك ، انا مش عاوزة وساخة في البيت . » وعبثاً حاولت الخادمة استعطاف سيدتها لتأذن لها في استبقاء بنتها التي لا تعرف لمن تعهد بها اثناء عملها ، فجاءها الجواب الذي لا يلين : « ده شغلك مش شغلي » تارة و « آهي زيها زي غيرها » تارة اخرى . وأخيراً :

« اشاحت الست بوجهها وتناولت قطعة من الشيكولاته واخذت تمضغها كأنما عز عليها ان يضيع لها وقت في انتظار رد تملكه خادمة.
مدت الام اصبعاً نحيلاً لأنه جميل الى شفة ابنتها تحاول ان تداعبها لتبتسم وتمتمت لها بحنو عميق:
ـ لو كنت تموتي.. »

وعند هذه النهاية الفظيعه لا نعرف انبتسم ام نعبس لهذا الوضع المجافي لأبسط معاني الانسانية، حيث يتمنى فقراء الناس الموت ليتخلصوا من مشاكل الحياة. واذا كان يحيى حقي قد نجح حتماً في ان يحملنا على الابتسام بما أظهره من لذة فنية في وصف ذلة الخادمة وبطر السيدة فإني أعتقد انه قد هز فينا اوتاراً حزينة حتى بنى المفارقة على التعارض بين حياة الام وحياة ابنتها. اما المفارقة الكبرى التي رمى اليها برسم هذه اللوحة فهي ان صاحبة هذا القلب الضاري الغليظ الخالي من ابسط مظاهر الرحمة امرأة لا رجل، فالمأثور عن الإناث انهن يسلن رقة امام الامومة، حتى ولو كنّ من اناث الحيوان. وأنكى من هذا وأشد نكراً اننا نعلم اننا نصدق يحيى حقي حين يقول لقارئه: « سأقدم لك بلا مبالغة لوحات شهدتها بعيني تقززت لها نفسي اشد التقزز، قوام كل لوحة منها امرأة، وهذا هو سبب بلواي. » نعم، نعلم ان يحيى حقي لم يضف من عنده الى الحياة شيئاً، ونعلم ان « التقزز » هو الشعور الوحيد الذي يمكن ان تولده هذه الصورة الواقعية الفظيعة، ولكن السؤال الذي يجب أن نسأله: « أي نفس تشهد كل هذه المرارة ثم تحتفظ بقدرتها على الابتسام، اللهم الا اذا كان قد ترسب فيها ان ابناء الحضيض يتوالدون كالارانب ويموتون كالذباب، وان مشاعرهم وأحاسيسهم ازاء الحياة والموت والتوالد من مشاعر الارانب واحاسيس الذباب ».

ولكن ما إن نتقدم في كتاب يحيى حقي حتى تخف المرارة ويكثر الابتسام: الابتسام امام نقائص الانسان ونقائضه الصغرى، او نقائصه ونقائضه

الكبرى التي لا تترك في النفس غصة ولا تمزق الفؤاد . فهناك لوحات ولوحات حول بخل الناس او تحايلهم لاقتناص مسرات الحياة ومنافعها ، وهناك لوحات ولوحات حول قلة ذوق الناس وانانياتهم وتفاهاتهم . هناك صور ممتازة عن متسولي الانفاس من الحرمانين ، ومتسولي العشاء من الشرهين وقناصي المال من الغشاشين ، وهكذا دواليك . وحين تختفي المرارة تماماً ولا يبقى الا الابتسام تحس احساساً واضحاً بأن يحيي حقي قد نجا من ذلك الخطر الأكبر الذي يتعرض له ادباء الهجاء الساخرين ، الا وهو مرض التشاؤم الذي يجعلهم يرون كل شيء بمنظار قاتم وتحس احساساً واضحاً بأن قلب يحيي حقي يحمل لنقائص الانسان ونقائضه عطفاً كثيراً ورثاء غير قليل . فهو يهجو الانسان ولكن هجاء الانسان للانسان لا هجاء الانسان للحيوان ، وهو يهجو المدينة ولكن هجاء المتمدن المهذب العقل والنفس لأبناء فصيلة لا هجاء المتمدن المزدري لانحطاط ابناء الفطرة وعبيد الغريزة .

ولقد احسن يحيي حقي صنعاً ، وهو الكلف بأناقة اللفظ واناقة المعنى ، حين جعل كل حواره بلغة العامة وحين جنح في كثير من اوصافه وبسرده للغة الكلام من دون لغة الكتب والقواميس . ففي كتابه الصغير هذا مئات ومئات من المفردات العامية التي لو اراد تقويمها بالفصحى لشق بطون المعاجم واستخرج منها غريب الكلم الذي لا يفهم له قارىء معنى والذي يضيع على الكاتب فرصته في تصوير الحياة على علاتها . وليس لي من تعليق على هذا الاجتراء من يحيي حقي بالذات ، وهو صاحب النظريات المعروفة في اللغة الوسطى ، الا ان فطرة الفنان السليمة فيه قد غلبت فيه افكاره الاجتماعية المكتسبة فهدته الى ان يصور الحياة بلغة الحياة .

بيت العوانس

افتتح المسرح القومي موسم ١٩٦٢ ـ ١٩٦٣ بمسرحيتين دراميتين : احداهما تمثلها الشعبة الاولى على مسرح الازبكية وهي شيء اسمه (الدخان) لميخائيل رومان والاخرى تمثلها الشعبة الثانية على مسرح « الجمهورية » وهي « بيت برناردا ألبا » للكاتب الاسباني العظيم جارثيا لوركا .

اما الشيء الذي اسمه « الدخان » فلا أحسب ان هناك ما يدعو للوقوف امامه الا بكلمة تحية حارة لممثلي الفرقة القومية الذين اضطلعوا بأدائه فأظهروا اروع التفاني في خدمة أردأ نص عرض على المسرح المصري منذ سنوات وسنوات أو على الاصح في خدمة تمثيلية اذاعية رديئة ضلت طريقها من دار الاذاعة الى المسرح القومي ، ولم تترك الا سؤالاً واحداً حائراً على كل لسان ، وهو كيف وجد هذا الشيء طريقه الى المسرح القومي .

ولكني أقف طويلاً أمام مأساة لوركا العظيم ، « بيت برنارد البا » او (بيت العوانس) التي تمثلها الشعبة الثانية من الفرقة القومية على مسرح الجمهورية واخرجها فتوح نشاطي ، فأقول : ان هذه المسرحية لا وصف لها الا انها انتصار لمخرجها فتوح نشاطي الذي عرف اكثر الوقت كيف

يحرك افراده ومجموعاته في بساطة المصمم الماهر .. وانتصار لأمينة رزق في دور الام (برناردا) التي اثبتت ان تقاليد المسرح المصري فيما يخص التمثيل لا تزال في يد أمينة .. وانتصار لملك الجمل في دور (لابونشيا) التي اثبتت ان في امكان الممثل القادر ان يحول القناع الروماني الى شخصية حية متفردة .. وانتصار لسهير البابلي في دور (اديلا) التي انطلقت بأشواق الجسد على المسرح في بلاغة الجسد الجائع حقاً .. وانتصار لرجاء حسين في دور (مارتيريو) التي شوهتها العقد جسداً وروحاً وانتصار لنادية السبع (اميليا) واحسان شريف (أنجوستياس) ، وسلوى محمود (ماجدالنا) . والباقيات رغم صغر ادوارهن . هو انتصار للمجموعة كلها ، لانها عرفت ما هو اهم من الاتقان الفردي وذلك هو انسجام الفريق في عمل جماعي واحد ، لا يحاول فيه احد ان يسرق المسرح من زميله ، ولا يحاول فيه احد ان يتخطى الحدود التي رسمها له المؤلف ثم المخرج . فكأنهن جميعاً اوتار وابواق تتجاوب وتتساند في سيمفونية جميلة عنيفة حزينة .

نعم ان « بيت برناردا ألبا » لا وصف لها الا انها سيمفونية جميلة عنيفة حزينة وليس في هذا غرابة ، فصاحبها العظيم فريدريكو جارثيا لوركا (١٨٩٩ – ١٩٣٦) شاعر عظيم من اعظم طراز فهو اذن الوريث الطبيعي لذلك الفن الذي خالط فيه الشعر الدراما من اليونان الى شكسبير وكوكبة المنشئين في عصر الرينسانس ، الى راسين وكورناي ، الى هيجو والرومانسيين .

ولوركا هو صاحب تراجيديات « عريس الدم » (١٩٣٣) و « برما او العاقر » (١٩٣٤) و « بيت برناردا البا » (١٩٣٦) وغيرها . وهو حيث ينثر في مسرحه انما ينثر نثر الشاعر لفظاً ومعنى وتكويناً وبناء دون ان يخل بمقتضيات المسرح . وهو في كل ذلك شاعر الحب والموت ، وكاتب الحب والموت ، ففي مسرحه الحب يفضي دائماً الى الموت ، فكأنما الحب والموت في خلده صنوان ، وليس هذا غريباً ، فجارثيا لوركا انما يحدثنا دائماً عن الاندلس ، بلد الغرام الدامي العنيف ، حيث الحب دائماً عميق

وعنيف وحزين . وحيث الغناء عميق وعنيف وحزين ، لان الحياة ذاتها عميقة وعنيفة وحزينة .

و « بيت برناردا البا » هذا الذي يحدثنا عنه جارثيا لوركا بيت عريق في ريف الاندلس ، تقيم فيه ربته الأرملة ، برناردا البا وهي في الستين مع بناتها الخمس وهن : انجوستياس (في التاسعة والثلاثين) ومجدالينا في (الثلاثين) واميليا (في السابعة والعشرين) ومارتيريو (في الرابعة والعشرين) . واخيراً (اديلا) الصغرى وهي في العشرين . ومعهن تقيم جدتهن (ماريا خوسيفا) وهي عجوز في الثمانين مخرفة ، كأنها ارتدت الى طفولتها الثانية فهي لا تفتأ تتحدث عن رغبتها في الزواج فيعزلها اهل الدار عن انظار الناس ما امكنهم ذلك . وتسهر على خدمة هذه الاسرة خادمة تخدم ، وخادمة في الستين هي (لابونشيا) اقرب الى المربية منها الى الخادمة ، فهي موضع سر سيدة الدار برناردا البا ، وهي التي تتجسس لها على الجيران وتحمل اليها كل يوم اسرار اهل هذه القرية الصغيرة التي تعيش فيها هاته النسوة .

وهكذا نجد انفسنا في بيت ليس فيه الا نساء ، فكأنه دير للراهبات ، ولا سيما ان كل النساء يلبسن ثياب الحداد فقد مات رب الدار (انتونيو ماريابنافيديس) واعد كل شيء في بيت برناردا البا لاستقبال المعزين في الخارج ، والمعزيات في الداخل . اما برناردا البا نفسها فهي سيدة متعجرفة شامخة الانف لا تريد ان تنسى ابداً انها سليلة دم نبيل ، وهي ذات شخصية طاغية تحكم بيتها بيد من حديد ، وهي تتأفف من الفقراء وتطرد في قسوة المتسولات اللائي يجئن الى دارها طلباً لفتات القوت . وهي تتأفف من الفلاحين الفقراء ، ولا تخالط أحداً من أهل القرية ، فأكثر من في هذه القرية من فقراء الفلاحين . حتى دموع البنات النادبات على موت الفقيد تتحكم فيها برناردا ، فتأمرهن بالكف عن العويل . وبعد ان تنصرف المعزيات تقف برناردا الجبارة وسط بناتها الخمس وتعلن فيهن قرارها الرهيب : كل من في الدار من النسوة يتشح بالسواد ثماني سنوات كاملة حداداً على ربها

الفقيد ، وثمان سنوات كاملة لا تتزين فيها بنت ولا تحادث رجلاً ، وتوصد نوافذ الدار على من فيها كأنها قبر للأحياء حداداً على الفقيد . وحتى تنقضي سنوات الحداد تستطيع البنات ان يجهزن ثياب العرس ويخطن اشياء الزفاف . هذه تقاليد القرية وتقاليد الاولين ، وليس احفظ على تقاليد القرية وتقاليد الآباء من ذوي الأعراق وذوي النسب الكريم .

وحين يعلن هذا القانون الصارم في بنات الدار يعم الوجوم ، وتتكشف المشكلة الحقيقية في هذه الاسرة الشقية . فبرناردا المترفعة التي تحتقر البسطاء ولم تجد بين أهل القرية الفقراء من هو اهل لمصاهرة اسرتها ، كانت تؤثر لبناتها حياة العوانس على ان يمتزج دم الاجلاف بدم آل البا الشريف . حتى لقد اشرفت الكبرى (انجوستياس) على الاربعين دون ان تجد زوجاً ، وبلغت مجدالينا الثلاثين وهي لا تزال تنتظر ، واميليا بلغت السابعة والعشرين وهي اشبه بسن اليأس في هذا الريف الذي يتزوج كل من فيه في سن باكرة ، ومارتيريو الشوهاء الحدباء تعيش بلا امل في الزواج بسبب عاهتها ودمامتها رغم انها لم تتجاوز الرابعة والعشرين . ولم يبق بعد هذا الا اديلا الجميلة التي لا تزال في العشرين، صبيحة الوجه ، ملتهبة الدماء والخيال ، وهي وحدها التي لم تتحطم بعد ارادتها في هذا البيت الذي تحكمه ام عاتية تجسدت في افكارها وفي ارادتها اعتى التقاليد . فلا غرابة اذن ان يقع قرار الام على اديلا الشابة وقع الصاعقة ، ولا غرابة في ان تتمثل الثورة على هذه التقاليد الصارمة في البنت الصغرى اكثر من غيرها .

ويجيء الفتى (بيبي آل رومانو) خاطباً البنت الكبرى (انجوستياس) قيل طمعاً في مالها فهي اوسع ثراء من اخواتها ، لأنها بنت برناردا من زوجها الاول الذي كان اوفر مالاً من زوجها الثاني .

وتقتنع برناردا اخيراً بعد لأي بأن تسمح بهذا الزواج قبل انقضاء فترة الحداد ، وتسمح للخطيب ان يتردد على الدار ليزور بنتها الكبرى . ولكننا نعلم ان (بيبي رومانو) لا يحب العانس العجوز (انجوستياس) بل يحب

الاخت الصغرى اديلا . ونعلم ان اديلا الشابة الجميلة مدلهة بحبه ، فهو يأتي رسمياً ليزور انجوستياس ، ولكنه يزور اديلا خلسة وتحت جنح الظلام . بل نعرف ما هو أكثر من هذا .. نعرف ان الفتاة الشوهاء (مارتيريو) تكن للفتى (بيبي الرومانو) غراماً عنيفاً تعرف انه لا سبيل الى الإفصاح عنه لأنها شوهاء بلا امل في حب او زواج ، وتطلع مارتيريو على ما يحدث في الخفاء بين اختها : اديلا وبيبي الرومانو فيمتلىء قلبها بالحقد على اختها الجميلة ، ويكون سعيها الاول الى الحيلولة دون لقاء هذين العاشقين . كذلك تقف الوصيفة لابونشيا على ما يجري في الخفاء بين اديلا وبيبي . فتحاول ان تحذر الام برناردا تلميحاً ثم تصريحاً من هذه الكارثة التي تنتظر الاسرة ، كارثة هذا الفتى الذي يريد ان يتزوج الكبرى لمالها ويعاشر الصغرى لجمالها. ولكن هذه الام المتعالية المستكبرة تأبى ان تصدق ان في بيتها اعوجاجاً بعد كل هذه الصرامة التي نشأت عليها بناتها وكل هذه الاخلاق القويمة والتقاليد المتزمتة التي بثتها في صدورهن ، وكل هذا الاحساس بنبالة الأصلاب . بل تحس بما هو افظع من كل هذا ، فقد غدا هذا الفتى بيبي الرومانو الذي نسمع عنه طول الوقت ولا نراه على المسرح ابداً هو الذكر الوحيد الذي دخل في محيط هذه الاسرة الشقية . انه غدا محور كل شيء في بيت العوانس ، جاء التحذير الغامض بأن هذا الرجل حين يدخل هذه الاسرة ربما سوف يأتي على بناتها كلهن الواحدة تلو الاخرى .

وفي ليلة حالك ظلامها يأتي بيبي الرومانو والكل منصرف الى النوم ليختلس القبلات مع اديلا التي قررت ان تهبه نفسها مهما كلف الامر من ثمن . وتحس لابونشيا بأن العاصفة اوشكت ان تعصف بالبيت فلا تغمض لها جفن . اما مارتيريو التي تترصد كل حركات اختها وسكناتها فتتأهب للحظة الصراع المميت وتحاول ان تحول دون خروج اديلا للقاء بيبي الرومانو بكل ضراوة الحقد الاسود الذي ولده في قلبها حبها اليائس له . وحين ترى اصرار اختها تهددها باستصراخ اهل البيت وبالفضيحة ، وهي تعلم

ما مصير الزانية في هذا البلد المحافظ الذي حدثنا جارثيا لوركا ان الناس ترجم فيه الزانيات ويحرقون بيوتهن . وفي هياجها تفصح مارتيريو عن حبها المكبوت لبيبي الرومانو وحين لا يجدي التهديد مع اديلا شيئاً توقظ مارتيريو اهل البيت بما تحدث من صراخ وضجيج ، وتعلن عليهن أمر اديلا وبيبي مشيرة الى ثياب اديلا الداخلية التي علق بها القش من ضجعات الغرام في ماضي الليالي . وتكون لحظة رهيبة بين برناردا البا وبنتها الصغرى التي تنزع من يدها عصا التأديب وتكسرها وهي تصيح في تحد جارح : أيتها الطاغية اياك ان تتقدمي ! لن اتلقى بعد الآن أمراً الا من بيبي ، فهو رجلي ، ولسوف يكون سيد هذه الدار .

وتغطي العانس الشقية انجوستياس وجهها براحتيها من فرط العار وهي تقول « يا الهي ! » اما برناردا فتسرع الى بندقيتها وتخرج الى حيث ترى بيبي ينتظر في الحديقة فتطلق عليه النار ولكنها تخطئه فيفر على فرسه . وتعود لتعلن امام اديلا انها قتلت عاشقها الاثيم ، فتولول اديلا وتسرع الى غرفتها وتوصد بابها وتشنق نفسها ، وحين تقتحم لابونشيا الباب وترى هذا المشهد الفاجع وتعلن الفجيعة وسط هذه الوجوه المرتاعة تصرخ برناردا البا قائلة : « لا ، لا تمنعيني من الدخول . وانت يا بيبي ! انك الآن تهرب تحت جنح الظلام ، مختبئاً تحت الاشجار ، ولكن أجلك آت في يوم آخر . اقطعوا الحبل وأنزلوها ! بنتي ماتت عذراء . احملوها الى غرفة اخرى وألبسوها ثياب العذارى . لن يعترض أحد على هذا ! بنتي ماتت عذراء ! اذيعوا النبأ في القرية لتدق الاجراس عند الفجر مرتين » .

لا بكاء في الدار . بأمر برناردا البا . لا بكاء في الدار . لقد ماتت صغرى بناتها عذراء فلتزف الى القبر كما تزف العروس العذراء .

وهذه اذن مأساة برناردا البا وبناتها العانسات . قيل : « يا لهن من بنات خبيثات » فأجابت لا بونشيا : « بل هن نساء بلا رجال ، هذا كل ما هنالك . ففي هذه الامور ينسى كل شيء حتى حرمة الدم » .

وحين يسدل الستار على هذه الفاجعة لا نعرف أنلوم هذه الأم الجبارة التي اعماها كبرياؤها عن رؤية ما تكنه قلوب بناتها من شوق للرجال بذرته امنا الطبيعة حتى في إناث اخس الحيوان ، أم نرثي لهذه الأم الشقية الحبيسة في سجن الآباء والاجداد ، في ريف الاندلس المحافظ الذي يقيم الحداد على عميد الاسرة ثماني سنوات ، ويرجم الزانية ويعلم اشراف البلاد واجلافها على السواء ان الابرة والخيط للنساء والسوط والبغل للرجال في الحقول. ولا نعرف أنلوم هذه البنت الطائشة الثائرة لأنها انتهكت حرمة الدم وأسلمت نفسها لبعل اختها ام نرثي لها لأنها ما فعلت الا ان استجابت لنداء الشباب وطلبت الفرار من مصير العوانس في بيت العوانس. حتى مارتيريو الشائهة الحقود لا نعرف انرثي لحبها الكمين تحت جوانحها الشائهة ، ام نمقت حقدها الأسود الذي حطم كل شيء.

ولكننا نعرف اننا امام مأساة من اروع ما أنشأ المنشئون من مآس ، هي مأساة الانسان الشقي الحبيس في ظل معتقداته وتقاليده ، الأسير في اغلال طبيعته النازعة دائماً ابداً الى التحرر والانطلاق ، ونعرف اننا امام درس عظيم في بساطة البناء المسرحي ، يلقيه علينا جارثيا لوركا العظيم الذي لم يعن بشيء في شعره او في مسرحه غير غرائز الانسان ، وعواطفه الفطرية ومصيره الغريب في عالم اختلطت فيه الحقيقة بالاحلام ، والواقع بالأوهام ، والحب بالموت ووقف فيه الانسان رافع الرأس امام القضاء العبوس وكأنه يقف في ساحة سياف رهيب.

ولقد كان مصير جارثيا لوركا نفسه حزيناً كمصير ابطاله ، فلقد سقط في حرب المعتقدات الرهيبة برصاص الفالانج عام ١٩٣٦ ولما يتجاوز السابعة والثلاثين.

عبد الرحمن بن خلدون

- ١ -

فلنبدأ حيث لا ينبغي ان نبدأ .. ولنقدم الحكم على التعريف ، ولنقل إننا بصدد مفكر عظيم وفيلسوف خطير وعالم في علوم العمران قل أمثاله منذ عرف الانسان العلم وعرف العمران ، ولسنا بحاجة الى أن نستشهد برأي هذا المستشرق أو ذاك في تبيان عظمته وفضله لأن آثاره تنطق وحدها بعظمته وفضله .

فابن خلدون علم ، والعلم لا يخفى على ناظر مهما كان بعينه قذى أو كان بالعين عوار ، وابن خلدون طود شامخ يملأ الأفق بجلاله ، وابن خلدون قمة من قمم الفكر والعلم لا يمكن أن يخطئها بصر ، وعهدنا بالطود وقمته أنهما لا يوضعان تحت المجهر لتراهما العيون . فمن احتاج الى المجهر ليرى الطود وقمته فلخير له أن يكف عن النظر وأن يكتفي عن الابصار بالسماع .

* * *

ولد ابن خلدون في تونس سنة ١٣٣٢ ومات في القاهرة سنة ١٤٠٦

.. وعاش فيما بين هذا العام وذاك اربعاً وسبعين سنة مضطربة آشد الاضطراب كثيرة الاسفار ، فهو اليوم في اسبانيا يتنقل بين بلاط بني الاحمر في غرناطة وبلاط كاستيل في اشبيلية ، وهو غداً في شمال افريقيا يتنقل بين فاس وتلمسان وتونس وهو بعد غد في القاهرة أو دمشق أو في أرض الحجاز : وهو اليوم في الحضر ينعم بنعمائه وغداً في البادية يرحل مع بدوها . وهو اليوم معتكف في قلعة ابن سلامة مقر بني عريف عاكفاً اربع سنوات بين ١٣٧٤ و ١٣٧٨ على كتابة مقدمته المشهورة ، وهو غداً عائد الى تونس مسقط رأسه ليستوفي حاجته من المراجع والوثائق ، ثم هو أخيراً نازح الى مصر في ١٣٨٢ يشتغل آناً بالتدريس و آناً بالقضاء ، وفيها لبث أربعاً وعشرين سنة حتى انقضى أجله ، ولم يغادرها الا مرتين أثناء هذه الإقامة الطويلة : مرة ليؤدي فريضة الحج ومرة الى دمشق لتخليص المدينة من يدي تيمورلنك .

كل هذا واكثر منه تجده مفصلاً فيما كتب من كتب عن ابن خلدون . نجده في كتاب طه حسين وفي كتاب عبدالله عنان وفي كتاب ساطع الحصري . بل أهم من هؤلاء جميعاً تجده في تلك السيرة التي كتبها ابن خلدون لنفسه تفصيلاً في كتابه « التعريف بابن خلدون مؤلف هذا الكتاب » الذي ألحقه بكتاب « العبر في أيام العرب والعجم والبربر » ، كما تجده في مواضع اخرى من أعماله .. كذلك تجد وصفاً مستفيضاً لمغامراته السياسية العديدة التي رفعته حتى بلغت به منصب الوزارة و السفارة وقست عليه حتى ألقت به في غياهب السجن ، وهي مغامرات شغلت القسم الاول من حياته طوال أقامته بالمغرب ، واستمرت حتى عام ١٣٧٤ ، أي حتى جاوز الاربعين بقليل . ولكن يمكن أن نستخلص انه منذ نزوله مصر انصرف عن السياسة واكتفى بالتعليم والقضاء ، أو على الاقل انصرف عن تلك السياسة التي تزلزل حياة المفكرين والزعماء فلا يعرفون بها للاستقرار وجهاً ، والمفهوم أن ابن خلدون وضع « المقدمة » المشهورة في ١٣٧٧ أيام ان كان معتكفاً

في قلعة ابن سلامة أما « تاريخ » ابن خلدون كله الذي وضعت « المقدمة » بمثابة مقدمة له وجزء منه ، واسمه الرسمي «كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر » ، ويعرف على الاختصار باسم « تاريخ العلامة ابن خلدون » فهو من عمل استغرق بقية حياته .

اما عن شخص ابن خلدون ونسبه فقد اختلف فيهما العلماء . فمن قائل انه عربي الاصل لا شبهة في عروبته كما يرى ساطع الحصري وغيره ومن قائل ان نسبه العربي التقليدي مطعون فيه وان أصله من البربر كما يرى طه حسين ومحمد عبدالله عنان وغيرهما . وعلى كل فابن خلدون يلقب تقليدياً بالحضرمي باعتبار أن أصوله الاولى من اليمن وحضرموت . وهو قد استقصى بنفسه اسماء طائفة من اجداده يبلغون نحو العشرة ، وأشهرهم في هذه الروايات وائل بن حجر وهو احد الصحابة الذين قاموا بالدعوة للاسلام في اليمن : ويقال ان اسم ابن خلدون نشأ من سلف له هو خالد بن عثمان الذي دخل الاندلس مع الجيش اليمني ايام فتح الاندلس ثم حرف اسمه من خالد الى خلدون على طريقة تلك البلاد . ويظن أن أسرة خلدون كانت من وجهاء الاندلس المشتغلين بالسياسة والحكم اجيالاً ، ثم هاجرت من اشبيلية بعد ان فتحها ملوك كاستيل واستوطنت في تونس ابتداء من القرن ١٣ ، حيث اشتغلت بالوظائف الكبرى في دولة بني حفص . أما القائلون بأن ابن خلدون من البربر فيستندون في المقام الاول على كثرة تعريضه بالعرب في عامة ما كتب . وأما المدافعون عن عروبته فيرون أن العرب الذين قسا عليهم ابن‌خلدون هم الاعراب او سكان البادية وان نقده لا ينصرف الى العرب كأمة او كجنس على الاطلاق . وانت تقرأ لهؤلاء ولأولئك فلا تخرج بنتيجة محددة ولا بجواب أكيد لسبب بسيط وهو ان الجدل يقوم آناً على الدليل النقلي وآناً على مجرد الاستنباط بالرياضة العقلية ، ولا أحسب ان النقل والاستنباط يكفيان وحدهما في تقرير مثل هذه الامور ، اذ لا بد من أدلة موضوعية أخرى تخرج بنا من مرحلة

الظن الى مرحلة اليقين .

ويحدثك المترجمون لابن خلدون كثيراً عن رحلاته ومغامراته كما يحدثك الباحثون كثيراً عن فلسفته ومنهجه ولكن قلما تجد بينهم من يحدثك عن ثقافته الشخصية وارتباطاته الفكرية بأسلافه ومعاصريه من الفلاسفة والمفكرين ، سواء في التراث العربي أو في التراث الاوروبي .. بل قد يستفيض بعضهم من أمثال الاستاذ الجليل ساطع الحصري في وصف عبقريته الخلاقة فيؤكد فيه « التدفق الفجائي » و « الحدس الباطني » و « الاختمار اللاشعوري » اعتماداً على بعض العبارات العديدة الواردة في آثار ابن خلدون نفسه ، حتى ليخيل اليك أن ابن خلدون رأى تاريخه وفكره وفلسفته ومنهجه فيما يشبه الرؤيا التي يراها بعض الشعراء . وعذرهم في هذا واضح وهو أن ابن خلدون نفسه كان يحب ان يؤكد هذه المعاني في روع قارئه ليؤكد لقارئه أنه خالق مبتكر لا ناقل جامع . فهو آناً يقول عما كتب « أطلعنا الله عليه من غير تعليم ارسطو ولا افادة موبذان » وهو آناً يقول عن عمله « ونحن ألهمنا الله الى ذلك الهاماً » أو يشرح لك مقدمته كيف « سالت فيها شآبيب الكلام والمعاني على الفكر » .

كل هذا وغيره من العبارات يؤخذ مأخذاً سهلاً ، واسهل مأخذ له طبعاً هو تصديقه بلا تحفظ ولا احتياط . وتصديقه بلا تحفظ ولا احتياط من غير شك يوفر علينا جهوداً كثيرة فلا نعود نسأل هذه الاسئلة التقليدية : ماذا كانت ثقافة هذا الرجل . وماذا كان يقرأ ، وبكم لغة كان يقرأ ، والى أي مدى استفاد من قراءاته . باختصار ، التصديق بلا تحفظ ولا احتياط يعود بنا الى منهج البحث في العصور الوسطى حيث يجد الباحث نفسه مهتماً اشد الاهتمام بأنساب ابن خلدون الجسدية وغافلاً تمام الغفلة عن انسابه الفكرية والروحية .. ويجد نفسه معنياً أشد العناية ببحث قرابة ابن خلدون لمحمد بن خلدون ولكريب بن خلدون وبخلدون بن عثمان ولوائل بن حجر وغير معنيٍّ بتاتاً بالبحث عن قرابته لأرسطو وافلاطون وزينوفون

وشيشيرون والقديس اوغسطين واوروسيوس وفكروبيوس وعامة المفكرين والمثقفين قبل عصره ، وفي عصره في مشارق الارض ومغاربها . مع ان الأجدى من كل ذلك في كل بحث يدور حول هذا المفكر العظيم هو ان ندخل مكتبته لنعرف ماذا احتوت من الكتب وان نختلف معه الى مراكز الثقافة وندواتها وصالوناتها لنرى مع من كان يتجادل في العلم والفكر وفيم كانوا يتجادلون وماذا كانت اهتمامات المثقفين وأفكارهم في عصره سواء في بلاده أو في غيرها من بلاد الله .

اقول اجدى علينا ان نحاول الاهتداء الى مصادر فكره وفلسفته بمثل ما نحاول الاهتداء الى تأثير فكره وفلسفته سواء في أهل عصره أو فيمن جاءوا بعده من فلاسفة ومفكرين في كل مكان من العالم ظهر فيه فكر وظهرت فيه فلسفة . ولنفهم قول ابن خلدون عن تفكيره الخاص ان الله أطلعه عليه من غير تعليم أرسطو ولا إفادة موبذان ان القصد منه ان نتائجه التي انتهى اليها لا وجود لها في أرسطو ولا في موبذان فهي جديدة ومبتكرة ، وليس القصد انه لم يقرأ أرسطو ولا موبذان . وليس هناك من داع الى توكيد جهل ابن خلدون وأميته لنثبت قدرته على الابتكار وتوليد الآراء فاذا كان ابن خلدون كسائر من نعرف من المفكرين والفلاسفة فهو لا شك كان مثقفاً واسع الثقافة الى ابعد مدى مستطاع وهو لا شك كان مطلعاً على أهم الأفكار الانسانية التي ورثها جيله عما سبقته من الاجيال لا في العالم العربي وحده ولكن في المحيط الانساني كله . هو لا شك قد اطلع على كل هذا التراث العظيم بعضه في اللغة العربية وبعضه في اللغات الاجنبية ،بعضه من طريق القراءة وبعضه من طريق السماع .

وأول ما ينبغي البحث فيه هو : هل كان ابن خلدون يقرأ بغير العربية أم يقرأ بالعربية وحدها . فإن كان يقرأ بغير العربية فبأي اللغات كان يقرأ الى جانب العربية . وابن خلدون رغم اهتمامه الواضح بالتنويه بما اضافه من جديد الى علوم الانسان لا يخفي عنا مصادر علمه . فهو لا يفتأ

ينوه بمراجعه ولا ينسى ان ينسب أغلب ما ينقل من آراء ووقائع الى اصحابها فيرجع بنا الى جوزيفوس والى اوسيبوس والى كلمنت الاسكندري والى اوروسيوس وغيرهم وغيرهم من مؤرخي اليونان والرومان وفلاسفتهم ومن هؤلاء من نعرف انه كان مترجماً الى العربية ومنهم من لا نعرف له ترجمة عربية . ولا شك انك لن تجد أسماء هؤلاء المؤرخين بنطقها الاصلي وانما انت واجدها محرفة في ابن خلدون وغيره على طريقة كتاب العربية في تلك الايام حيث كان جوزيفوس يسمى يوسف وكلمنت يسمى اقلمنطس وأوروسيوس يسمى هروشيوش .

وأياً كان الأمر فنحن نعرف من سيرة ابن خلدون انه اثناء اقامته في المغرب حيث كان يخدم الملوك زار اسبانيا مرتين ، واتصل ببني الاحمر في غرناطة فأوفدوه في سفارة الى بلاط بطرس الظالم ملك كاستيل في اشبيلية . ولا احسب ان بني الاحمر كانوا ليوفدوا ابن خلدون سفيراً الى بلاط كاستيل الا اذا كان يتكلم لغة قطالونيا والا اذا كان يقرأ اللاتينية في بلد وعصر كل ما يكتب فيه من رسائل ووثائق يكتب باللاتينية وفي بلد وعصر كان يهدر دم كل من يكتب في جاد الامور بغير اللغة اللاتينية . ومن اغرب الغريب ان نتصور ابن خلدون مقيماً في اشبيلية ولا يجري لسانه الا باللغة العربية في عصر تقلص فيه كل ما كان للعرب من سلطان في اسبانيا ولم تبق في يدهم الا دولة غرناطة تحت حكم بني الاحمر ، بل تقلص مائتي سنة ويزيد قبل مولد أبن خلدون ، فنحن نعرف ان طليطلة سقطت في يد الاسبان قبل ١٠٨٦ والبليار في ١٢٣٥ وقرطبة في ١٢٣٦ وفالانس في ١٢٣٨ واشبيلية في ١٢٤٨ ومرسية في ١٢٦٦ ونعرف ان غرناطة نفسها كانت في شفقها العربي أيام ابن خلدون .

ولست ازعم أن ما قدمت بعد دليل قطعي فهو مجرد دليل ترجيحي . فالارجح ، ولا أقول الثابت ، ان ابن خلدون كان يقرأ لاتينية العصور الوسطى ويتكلم اللسان الاسباني . أقول الراجح وليس الثابت لأن من المعروف

انه كانت في كل بلاط فئة من التراجمة او المترجمين ، وليس هناك ما يحتم على مبعوث دبلوماسي في اشبيلية ان يكون عارفاً باللاتينية وبلغة كاستيل. ولا نحسب ان ابن خلدون مثلاً تعلم لغة التتر خاصة ليحدث الغازي تيمورلنك حين لقيه .. ولكن ترجيح معرفة ابن خلدون باللاتينية والاسبانية آت من انه عاش في محيط الاندلس وشمالي افريقيا حتى جاوز الاربعين وانهمك فيما بينهما من مسائل الحكم والسياسة انهماكاً. فروابطه اذن بحضارة اسبانيا روابط اصيلة لا روابط طارئة كروابطه بالغزو المغولي .. بل أذهب الى أكثر من هذا فأقول ان الإلمام باللاتينية لم يكن يومئذ وقفاً على ابن خلدون ومن كان في ظروفه بل كان بين المثقفين العرب في اسبانيا وشمال افريقيا اشيع مما نظن لأول وهلة على الاقل بحكم الجوار وارتباط المصالح وتداخل الدول ، بمثل ما كان الالمام بالعربية أمراً شائعاً بين صفوة المثقفين الاوروبيين يومئذ ، لا في اسبانيا وحدها ، ولكن في فرنسا وايطاليا وانجلترا الى حد ما .

ونحن نعلم من ابن خلدون نفسه انه قرأ اوروسيوس بالعربية في ترجمة أو اقتباس مستفيض قام بها أو به فئة من صفوة العلماء العرب في بلاط قرطبة أيام حكم المسلمين ، ومعنى هذا ان اوروسيوس وجد في العربية قبل ١٢٣٦ أي قبل سقوطها في يد الاسبان. كذلك نعرف انه قرأ جوزيفوس في ابن العميد ، وربما كانت تحت يده ترجمات عربية أخرى لبعض المراجع اليونانية واللاتينية الكبرى ضاعت الآن فيما ضاع من تراث المترجمين الى العربية. ولكن كل هذا لا ينفي أن ابن خلدون كان يعرف لغة أو لغات غير العربية يقرأ فيها وربما يتحدث بها. والمعارف الواسعة التي نجدها في تاريخ ابن خلدون عن تحركات القوط والفرنجة وأيامهم تدعونا الى مزيد من التأمل في هذا الأمر لأن أهم مصادرها من العصور الوسطى ولا تدخل في تراث اليونان والرومان.

فالمنهج العلمي في دراسة فكر ابن خلدون وفلسفته ومنهجه وتاريخه

ومعارفه بكل ما فيه من حقائق علميا وخزعبلات لا يقبلها الا البسطاء ينبغي ان يبدأ أول ما يبدأ بدراسة مصادره وحصر هذه المصادر على وجه التحقيق ما أمكن ذلك ومعرفة كيفية اطلاعه على هذه المصادر سواء أكانت من تراث اليونان أو من تراث الرومان أو من تراث بيزنطة أو من تراث اوروبا اللاتينية في العصور الوسطى .

- ٢ -

من الأهمية بمكان عظيم ان نكون فكرة واضحة عن ثقافة كل مفكر قبل أن نتحدث عن فكره وفلسفته ، وان نحيط بمصادر علمه وفكره لنقف على مدى استيعابه لتراث أسلافه ومعاصريه ، ولنقف على مدى تجديده لهذا التراث واضافته اليه . ولا أحسب ان ابن خلدون العظيم ، مهما بلغت عظمته ليمنعنا من البحث في مصادر فكره وعلمه . بل لا أحسب أن ابن خلدون نفسه كان ليرضى منا نحن دراسيه أن نقف عند كتبه وحدها وقفتنا أمام وحي منزل من السماء ، فهو بداية نفسه وهوخاتم المفكرين والمتفلسفين .

بل أحسب ان كل محب لابن خلدون وكل عارف بفضله حريص أشد الحرص على ابراز ثقافة هذا الرجل العظيم وواسع اطلاعه على ما كتبه الاولون والمعاصرون له ، حريص على ذلك لسببين ، أولهما هو التنويه بعلمه الغزير وثانيهما ، وهو الاهم ، اننا لن نستطيع حقاً ان نعرف ضخامة ما قدمه ابن خلدون من جديد لتراث الفكر الانساني الا بدراسة ما سبقه من تراث وما اطلع عليه من تراث ، فبهذا وحده نستطيع أن نقول : هذا هو الجديد في ابن خلدون ، وهذا ما تجاوز به حكمة الاولين ، وهذا

ما اهتدى اليه من نظريات جبه بها القدماء أو عارضهم بها ، وهذا ما نقله عنه ، ولم ينقله الا عنه ، من جاء بعده من المتأخرين .

وقد رجحت فيما رجحت ان ابن خلدون الذي تجاوز في تاريخه المجال العربي فذهب يستقصي أخبار الاوروبيين في مجلدات ومجلدات ، من يونان ورومان وقوط وفندال وفرنجة وغيرهم ، رجحت فيما رجحت أن ابن خلدون لم يطلع على تاريخ الاوروبيين وثقافتهم من الترجمات العربية المعروفة في عصره وحدها ، وهي لا شك كانت كثيرة ووفيرة ، ولكنه اطلع على بعضه وبعضها في بعض لغاتها الاصلية . واشتبهت في ان ابن خلدون كان يعرف لاتينية العصور الوسطى واللغة الاسبانية الشائعة في زمانه .

فرحلته الى الاندلس مرتين واقامته في بلاط اشبيلية موفداً في سفارة من عند بني الأحمر في غرناطة ترجح انه كان يتكلم لغة كاستيل وروايته في « رحلته » عما جرى في هذه البعثة الدبلوماسية تؤيد هذا الزعم الذي زعمت ، فهو يحدثنا في « الرحلة » كيف التقى في اشبيلية بالملك بيدرو طاغية كاستيل ، الذي يسميه « بطرة ابن الهنشة بن اذفونش » — اي ابن الفونس — على نحو ما كانت تقول العرب « لإتمام عقد الصلح ما بينه وبين ملوك العدوة » ، فأكرم بيدرو وفادته « وعاملني من الكرامة بما لا مزيد عليه » ، وكان في بلاط بيدرو طبيب يهودي كبير اسمه زرزر كان على سابق معرفة بابن خلدون منذ ان اشتغل هذا الطبيب بدار بني الأحمر في غرناطة ، فزكى ابن خلدون عند عاهل كاستيل و « أثنى عليّ عنده ، فطلب الطاغية مني حينئذ المقام عنده وان يرد عليّ تراث سلفي باشبيلية ، وكان بيد زعماء دولته » فاعتذر ابن خلدون عن الاقامة في بلاط اشبيلية وعاد الى بني الاحمر في غرناطة محملاً بالهدايا . ولم يذكر لنا ابن خلدون في هذا المقام ان كانت رحلته الى بلاط كاستيل موفقة ام لا ، ولكن يبدو انها كانت موفقة لأن سلطان غرناطة أقطعه قرية اسمها البيرا في مرج غرناطة .

والمهم في هذه الرواية ان ابن خلدون لم يذكر عن سفارته الى بلاط

كاستيل انه كان بحاجة الى من يترجم بينه وبين الملك الاسباني رغم وجود المترجمين بغير شك في بلاط الملوك. وليس هذا دليلاً جزافياً لان ابن خلدون عودنا ان يذكر كل الدقائق والتفاصيل في امثال هذه المناسبات ولو كانت في غير صالحه.

انظر اليه مثلاً وهو يحدثنا في «رحلته» عن مقابلته لتيمورلنك في مشارف دمشق. فهو يروي لنا كيف وجده متكئاً في خيمته فأومأ ابن خلدون اليه «إيماءة الخضوع، فرفع رأسه، ومد يده اليّ فقبلتها، واشار بالجلوس فجلست حيث انتهيت، ثم استدعى من بطانته الفقيه عبدالجبار ابن النعمان من فقهاء الحنفية بخوارزم، فأقعده يترجم ما بيننا». ويشرح لنا ابن خلدون مبلغ جزعه من تيمورلنك ونفاقه له خوفاً من بطشه فيقول دون حرج «فزورت في نفسي كلاماً اخاطبه به، واتلطفه بتنظيم احواله وملكه». وهكذا اخذ ابن خلدون يحدث تيمورلنك بما سمعه من المنجمين بالمغرب عن ظهور غاز من المشرق من أهل الخيام يصرع كل الممالك، ويبين انه المقصود بهذه النبوءة.

والمهم في هذا ان ابن خلدون قد عودنا في «رحلته»، وهي بمثابة سيرته المعتمدة، ان يتوخى الأمانة في الرواية والإثبات قدر المستطاع. وهو يذكر لنا حاجته للمترجم في حضرة تيمورلنك، ولو انه كان بحاجة الى مترجم في بلاط بيدرو باشبيلية لما تردد في ذكر ذلك، وهو الذي لا تفوته شاردة مهما دقت، ولا ينسى أن يذكر لنا مثلاً انه ذهب يتفقد أملاك اسلافه في اشبيلية تلك التي آلت الى النبلاء الاسبان، ولا يتلقى خطاباً ذا بال الا ويحافظ عليه ليورده في كتابه ولا يرسل خطاباً ذا بال الا ويحتفظ بصورة منه ليثبتها في اعماله، فإن نسي ان ينسخ شيئاً قبل ارساله لام نفسه عليه أشد الملامة كأنما ضاع منه ثمين.

وما لنا نقف عند هذه الأدلة الترجيحية ولا ننتقل الى دليل يكفي وحده ان يثبت لنا ان ابن خلدون كان عارفاً ببعض اللغات الاجنبية بصورة من

الصور قد تبلغ حد الاتقان وقد تقف عند المعرفة العامة . فهو في المقدمة يقرر لنا ان مما يشغل باله في فن التأليف ان يجعل قارىء العربية ينطق الكلمات الاجنبية كما ينطقها اصحابها . وهو بعد أن يلقي علينا درساً في الفونطيقا أو علم الاصوات وكيفية خروج الاصوات من الحنجرة واللسان والحلق واللهاة والاسنان الخ على نحو ما نقول اليوم في علم الاصوات نجده ينبه قارئه الى الفوارق الصوتية بين ابجديته العربية وغيرها من الابجديات والى قصور اية ابجدية معينة في التعبير عما في اللغات الاخرى من اصوات . وهو يقول : « وليست الامم كلها متساوية في النطق بتلك الحروف فقد يكون لأمة من الحروف ما ليس لأمة اخرى ، والحروف التي نطقت بها العرب هي ثمانية وعشرون حرفاً كما عرفت . ونجد للعبرانيين حروفاً ليست في لغتنا ، وفي لغتنا ايضاً حروف ليست في لغتهم ، وكذلك الافرنج والترّ والبربر وغير هؤلاء من العجم » . ولا يستنتج من هذا طبعاً انه كان يعرف كل هذه اللغات ، فقد رأينا أنه لم يكن يعرف لغة الترّ بدليل حاجته الى مترجم ولكن يستدل منه على انه كان يعرف عن طريقة نطقها المعرفة الكافية كما يستدل منه على انه كان يعرف بعض هذه اللغات لدرجة القدرة على تصحيح نطق اسمائها لقارىء العربية ، فهو قد خرج في تجربته هذه من حيز الملاحظات العامة الى حيز التطبيق العلمي ، فهو يقول : « ولما كان كتابنا مشتملا على اخبار البربر وبعض العجم وكانت تعرض لنا في اسمائهم او بعض كلماتهم حروف ليست من لغة كتابتنا ولا اصطلاح اوضاعنا ، اضطررنا الى بيانه ولم نكتف برسم الحرف الذي يليه كما قلنا ، لانه عندنا غير واف بالدلالة عليه . »

فابن خلدون اذن يجابه مشكلة الهجاء في العربية كلما تعرض لنقل الالفاظ الاعجمية ، ويحاول ان يحلها لا اقول باختراع ابجدية جديدة ، ولكن بتوسيع الابجدية العربية بما يجعلها قادرة على نطق الأصوات الاعجمية . ولست احسب رجلاً يبلغ به الحرص درجة اكراه قارئه على نطق اعجمي

الكلام والاسماء نطقاً سليماً عارفاً باللغات التي تعرض لها او لبعضها على الاقل ، بل وربما متقناً لها الى حد الحذلقة التي تغري صاحبها بالتزام الاصل التزاماً اميناً وتغريه بعجمة النطق اغراء . فقل بين المتقنين للغات الاجنبية من يهتم ان يبين لقارئه ان حرف « V » مثلاً حرف متوسط بين الباء والفاء او ان حرف G الجامد مثلاً ، بنطقها القاهري ، حرف متوسط بين الكاف والجيم المعطشة ، كما فعل ابن خلدون في « المقدمة » ، واقل منهم من يحرص في الكتابة على تجديد الابجدية العربية بحيث تتسع لهذه الأصوات الأعجمية .

اما ابن خلدون فقد كان شديد الاهتمام بذلك حتى قال في المقدمة : « فكذلك رسمت انا كل حرف يتوسط بين حرفين من حروفنا ، كالكاف المتوسطة عند البربر بين الكاف الصريحة عندنا ، والجيم أو القاف مثل اسم بلكين ، فأضعها كافاً وانقطها بنقطة الجيم واحدة من اسفل او بنقطة القاف واحدة من فوق او اثنتين فيدل ذلك على انه متوسط بين الكاف والجيم او القاف ، وهذا الحرف اكثر ما يجيء في لغة البربر وما جاء من غيره فعلى هذا القياس .. الخ » وما يخشاه ابن خلدون من الهجاء العربي التقليدي هو ان نكون قد « غيرنا لغة القوم » .

فهل رأيت أمانة علمية أشد من هذه الامانة التي تدفع صاحبها الى تحدي العرف العام في الهجاء واصطناع حروف جديدة للتعبير عن الاصوات الاجنبية ؟ ولا أحسب من يجشم نفسه كل هذه الدقة في نقل الالفاظ الاجنبية نقلاً فونطيقياً الا عارفاً باللغات الاجنبية التي ينقل عنها أو ببعضها معرفة تامة . والا فهو يكون قد جمع الى صفة الحذلقة صفة الادعاء .

اما معرفته بلغة البربر فلا شبهة فيها بعد كل ما تقدم ، ولا سيما اذا ذكرنا انه قضى السنوات الطويلة في خدمة ملوكهم بمختلف أرجاء شمال افريقية . وليس هناك من يزعم ان لغة البربر كانت لغة حضارة يطل منها ابن خلدون على مختلف الثقافات ، ولكن واضح من مقدمته انه فعل عين

ما فعله بلغة البربر حين اراد نقل غيره من الالفاظ الاجنبية ، او بتعبيره هو « اضع الحرف المتوسط بين حرفين من لغتنا بالحرفين معاً ليعلم القارىء أنه متوسط فينطق به كذلك » حتى لا « يغير لغة القوم » .

وليس هذا مجال الكلام في فضل ابن خلدون في دراسات علم الاصوات ولكن اهم ما يهمنا منه ان هذا الرجل العظيم لم يكن جاهلاً باللغات الاجنبية كما قد يتبادر لبعض الاذهان .

وليس هذا الامر وقفاً على ابن خلدون ، فاني اميل الى الاعتقاد بأن العرب كانوا دائماً على اتصال وثيق بحضارات غيرهم من الامم المتاخمة ، مطلعين على ثقافاتها ، عارفين بلغاتها على نطاق اوسع مما يظنه بعض العلماء ، ولا سيما في المناطق التي تعد مراكز التحام واشتباك وتداخل وتعاون بين مختلف الشعوب ومختلف الثقافات .

ومن هذه المراكز بغير شك الاندلس خاصة وشمالي افريقية عامة ، وفي « جمهرة انساب العرب » لابن حزم وهو من القرن ١١ ، اي قبل ابن خلدون بنحو ٣٠٠ سنة ما يفيد بأن العرب بسبب طول اقامتهم في اسبانيا وتعايشهم مع الاسبان انتهوا بان تعلموا لغتهم ورطنوا بها لا على نطاق المثقفين فحسب ولكن على النطاق الشعبي أيضاً . ويفهم من كلام ابن حزم ان عامة القبائل العربية في اسبانيا كانت تتكلم لغتين معاً هما اللغة العربية ولاتينية العصور الوسطى او على الاصح لهجاتها الشائعة حتى ذلك الوقت في اسبانيا . نعرف هذا من قول ابن حزم في « الجمهرة » : « ودار بلى بالاندلس : الموضع المعروف باسمهم بشمال قرطبة ، وهم هنالك الى اليوم على انسابهم ، لا يحسنون الكلام باللطينية ، لكن بالعربية فقط ، نساؤهم ورجالهم ، ويقرون الضيف ، ولا يأكلون اليه الحصاة الى اليوم وكانت لهم دار اخرى بموروز ايضاً » .

فابن حزم الاندلسي الذي استقصى انساب العرب وانساب البربر استقصاء مستفيضاً واستقصى تحركات القبائل العربية وتغير دورها ومنازلها ، لم يجد في الاندلس كلها الا قبيلة عربية واحدة في شمال قرطبة لا يتكلم

ابناؤها باللسان اللاتيني ، فنوه بها وبمحافظتها على صفاء اصلابها العنصرية وبمحافظتها على عادات العرب الاولين من قرى الضيف وغير ذلك . فاذا كانت هذه هي حال العرب ايام مجدهم في الاندلس فكيف بهم بعد نكبتهم وخروج جيوشهم منها بعد ذلك بقرنين ، وقبل زمان ابن خلدون بنحو مائتي عام؟

فإذا اراد طالب علم ان يعرف مدى اتصال الثقافتين العربية واللاتينية في الاندلس في العصور الوسطى ، فما عليه الا ان يدرس حالة ظاهرة واحدة كالموشحات مثلاً ، حيث يجد ان الالفاظ اللاتينية دخلت الشعر العربي واختلطت فيه بالالفاظ العربية اختلاط مألوف الكلام ، انظر مثلا في ديوان ابن قزمان ، وهو من القرن ١٢ تجده يقول في موشح من موشحاته :

بون كل الملاحة ، بون بون

بمعنى bon أي حسن او طيب . وتجده يقول في مدح الخمر في موشح آخر :

انما ان نتوب انا فمحال

وبقاي بلا شريبة ضلال

بين ، بين ! ودعني مما يقال

ان ترك الخلاعة عندي جنون

فهو هنا ينادي الساقي قائلاً « بين بين ! » اي « هات النبيذ ، هات النبيذ ! » ، وهو بمثابة قولهم : du vin, du vin

بل اكثر من ذلك ، فان الامر تجاوز اختلاط الكلام الاعجمي بالكلام العربي في صلب الشعر العربي بالاندلس ، وبلغ حد ظهور تقاليد جديدة في انشاء الشعر العربي ، يختم فيها الموشح بفقرة كاملة منظومة بلاتينية العصور الوسطى الدارجة يومئذ في اسبانيا : انظر مثلاً الى ختام هذا الموشح وهو من نظم محمد بن عبادة القزاز :

وغادة لم تــزل

تشكو لمن لا ينصف

يا ويح من يتصل
بجبل من لا يسعف
لما رأته بطل
وهي غرامـاً تكلف
غنت وما للامـل
الا اليـه المصرف :
ميو سيدي ابراهيم يا نوا من دلـج
فـأنت ميب ، دي نخـت
ان نون شنون كارش بيريـم تيب
غـرمي اوب ، لقـرت .

وهذه الخرجة الاسبانية المكتوبة بالحروف العربية معناها حرفياً :

« يا سيدي ابراهيم ،
ايها الاسم الحلو !
تعال الي ليلاً
والا ، ان لم ترد ،
جئت انا اليك :
فقل لي أين ألتقي بك . »

ولم يكن استعمال هذه الخرجة الاسبانية بقاصر على شاعر او شاعرين بل كان تقليداً شائعاً بين شعراء الاندلس الذين انقطعوا لنظم الموشحات ، وجدت منه نصوص كثيرة ، حتى ليمكن ان نجزم انه كان قالباً من قوالب الشعر العربي في الاندلس، قالباً سائغاً لدى الناس ومعترفاً به من الشعراء الموشحين ، وان كان بعضهم لم يلتزمه .

كل هذا التداخل بين الثقافتين العربية واللاتينية كان له طبعاً وجهه الآخر الذي اطنب في وصفه الباحثون الا وهو تأثر التراث الاسباني خاصة والاوروبي عامة بالتراث العربي لغة وأدباً وفكراً ، مما ينبغي استقصاؤه

كلما جاء ذكر ادباء أوروبا ومفكريها المتأثرين بالفكر العربي .

وليس في كل هذا الذي قلت شيء جديد ، وانما هي معارف شائعة بين علماء الاندلسيات ، تجدها مفصلة وتجد اكثر منها في كتاب الاستاذ الدكتور عبدالعزيز الاهواني « الزجل في الاندلس » وفي كتب امثاله من العلماء الراسخين في هذا اللون من الدراسة ، سواء في البلاد العربية أو بين المستشرقين . وليس من شك في ان حالة التزاوج الثقافي هذه كانت اقل وضوحاً في شمال افريقيا منها في الاندلس ذاتها ، ولكن هذه الصورة التي رسمناها تعطي فكرة واضحة عن حالة الاختلاط الواضح في عصر ابن خلدون . وابن خلدون بالذات ، رغم انه ولد في تونس وكان مسرح تحركاته الاولى ، الى ما بعد سن الاربعين في شمال افريقيا ، الا ان روابطه الروحية والفكرية والاقتصادية بل والعرقية ايضاً شديدة الاتصال بالاندلس. وهي لم تقتصر على مجرد السفارات والزيارات الطارئة ، فقد كانت اسرته من اشبيلية واذا كانت اسرته قد نزحت عنها قبل مولده بزمن طويل ، الا ان تقادم العهد لم ينسه ان يذكر املاك اسلافه فيزورها في اشبيلية ولم يطمس معالمها رغم انتقالها الى يد نبلاء الاسبان حتى يعده بيدرو بن الفونس عاهل اشبيلية بردها اليه . وقد كانت له مصالح اقتصادية في غرناطة أو بالقرب منها منذ ان اقطعه سلطان غرناطة قرية الفييرا . وكانت له صداقات وعداوات حميمة وطويلة في الاندلس مع لسان الدين بن الخطيب وزير بني الاحمر في غرناطة ومع غير ابن الخطيب ، وهو حين يريد ان يعتكف من السياسة ودسائسها وأخطارها في شمال افريقيا يقول لنا انه طلب الاعتكاف للعلم فسافر الى الاندلس ليعتكف في غرناطة . ومن هذا ترى ان ابن خلدون كان لديه اكثر من سبب يربطه بثقافة اللاتين وبلغتهم . ولم يبق الا ان ندرس ماذا اخذ ابن خلدون من ثقافة اللاتين ومن لغتهم ثم ماذا اعطى ابن خلدون ثقافة اللاتين ولغتهم .

- ٣ -

كان أوروسيوس قساً اسبانياً فر من اسبانيا الى شمال افريقيا أمام اضطهاد القوط ، وفي شمال افريقيا خالط القديس أوغسطين فوجهه أوغسطين الى كتابة تاريخ الخليقة حتى سقوط روما في يد الاريك ملك القوط سنة ٤١٠ ، فدوّن أوروسيوس كتابه المعروف باسم « التاريخ للرد على الكفار » أو « القصص ضد الوثنيين » ، اذا أردنا الترجمة الحرفية .

ونعرف من « طبقات الاطباء والحكماء » لابن جلجل ، وهو من اهل المغرب في القرن العاشر ، ان تاريخ أوروسيوس كان احد كتابين اهداهما رومانوس امبراطور القسطنطينية لعبدالرحمن الناصر الخليفة في الاندلس ، ويذكر ابن جلجل ان رومانوس كتب خطاباً لعبدالرحمن الناصر يقول فيه « أما كتاب هرشيوش ، فعندك في بلدك من اللاطينيين من يقروءه باللسان اللاطيني وان كاشفتهم عنه ، نقلوه لك من اللاطيني الى اللسان العربي . » ولابن خلدون نفسه روايتان في ترجمة تاريخ اوروسيوس ، رواية ان الترجمة من عمل قاضي النصارى وترجمانهم في قرطبة بالاشتراك مع قاسم بن اصبغ والثانية ان مترجميه « مسلمان » ، كانا يترجمان لخلفاء الاسلام في قرطبة وهما معروفان ووضعا الكتاب . » وسواء أتمت الترجمة في عهد الناصر

او في عهد المستنصر حسب ما يرى بعض العلماء ، وكلاهما في القرن العاشر ، او تمت في عهد آخر ، فهي على كل حال قد سبقت ابن خلدون وكان في امكانه الاطلاع عليها .

ونظرية اوروسيوس في التاريخ تتبلور في ثلاث أفكار ، الفكرة الاولى هي نظرية القصاص الالهي والفكرة الثانية هي نظرية الحق الالهي ، والفكرة الثالثة هي نظرية الجامعة المسيحية .

اما نظرية القصاص الالهي ، فجوهرها أن قيام الدول وانهيارها ، أو ازدهارها وفسادها ، مرده الى شيء واحد وهو قرب المجتمع أو بعده عن الله . فكل الكوارث التي تحل بالشعوب ليست الا مظهراً لغضب الله على البشر بسبب بعدهم عن طريق الايمان ، لهذا جاء تاريخ أوروسيوس بمثابة تاريخ للكوارث التي حلت بالبشرية وقوضت الامبراطوريات واحدة تلو الاخرى ، المصرية والبابلية والفارسية واليونانية والرومانية ، وآخر هذه الكوارث طبعاً كارثة سقوط روما في يد برابرة الشمال من القوط في ٤١٠ ، فالكتاب اذن بمثابة تفسير لسقوط الامبراطورية الرومانية أولا وما سلفها من امبراطوريات ثانياً بموجب قانون العدالة الالهية ، والتاريخ البشري اذن عند اوروسيوس هو قصة « الجريمة والعقاب » على نطاق الشعوب لا على نطاق الافراد ، كما يقول العلامة جيلسون !

وأوروسيوس حين يكتب عن المجتمعات الوثنية يسميها « الغرباء عن مدينة الله » ، تلك التي بشر بها القديس اوغسطين ووعد الناس بها عندما يملأ الايمان كل القلوب . اذا كان معاصروه قد ذاقوا الاهوال الشداد من جراء عدوان القوط على الامبراطورية الرومانية فأسلافهم ، كما يروي التاريخ قد ذاقوا اهوالاً اشد لسبب بسيط وهو انهم اكثر وثنية منهم وابعد عن الله والمسيح منهم . فالعلامة الفاصلة عنده اذن هي مجيء المسيح وظهور المسيحية ، وبتقدم المجتمع نحو المسيحية الشاملة الحقيقية ، او قل الايمان الشامل الحقيقي ، يخف ما يتعرض له من كوارث ، لان

الغضب الالهي عليه يخف ولأنه يقترب من « مدينة الله » .

الامبراطوريات عند اوروسيوس كانت موغلة في البؤس بقدر ما كانت موغلة في الوثنية ، وبناء عليه فهو يحاول ان يثبت ان الرومان رغم خراب ديارهم وانهيار دولتهم في عصره اقل بؤساً من اسلافهم . اما ان الرومان آثمون ويستحقون العقاب الالهي فهذا يدلل عليه اوروسيوس بقوله ان جنودهم خرجت لقتال شعوب آمنة غير معروفة واسترقاقهم ، فلا فرق اذن بينهم وبين دولة الاسكندر التي خرجت لقتال شعوب آمنة وغير معروفة . واذا كان عدوان الاسكندر هذا قد استوجب الغضب الالهي عليه فعدوان الرومان ايضاً قد استوجب الغضب الالهي عليهم .

وجوهر هذه النظرية في اوروسيوس فكرته ان كل سلطة آتية من الله ، وأول سلطة هي سلطة الملوك ، ومن سلطة الملوك تنبع بقية السلطات . فتغير الدول عنده آت من العناية الالهية ، بسبب زيغ الملوك والمجتمعات وابتعادهم عن الايمان بقدرة الله او عملهم بهذه القدرة .

ونظرية أوروسيوس في انبثاق كل سلطة دنيوية من الله مبنية على فكرة القديس اوغسطين بان الله هو مؤسس المجتمع المدني بموجب الناموس الشامل الذي اعطاه للبشرية فيما ارسل من ديانة . فشمول هذا القانون وانبثاقه من ارادة الله يجعل سنن البشر القديمة التي يحكم بها المجتمع شريعة الهية . وبهذا تختلط في اوروسيوس كما تختلط في القديس اوغسطين فكرة الدولة المدنية والدولة الدينية ، وتلتقيان في فكرة « مدينة الله » او « المدينة الفاضلة » وهي مجتمع لا فرق فيه بين شرائع الدين وشرائع الدنيا ، مجتمع تختلط فيه الكنيسة بالدولة ، أو تصبح فيه الدولة اداة من ادوات الكنيسة بتعبير ادق . وهي نظرة الى المجتمع ادت فيما بعد الى ظهور مبدأ حق الملوك الالهي واستقرت عليها ثيوقراطية العصور الوسطى .

هذا رأي أوروسيوس في القصاص الالهي ، وهذا رأيه ايضاً في الحق الالهي ، فلننظر الآن في رأيه في الجامعة المسيحية .

من رأي أوروسيوس ان أعظم مظهر من مظاهر التقدم أصابته الامبراطورية الرومانية كان تحقيق وحدة العالم الروماني في ظل المسيحية وانشاء ما يمكن ان يسمى « بالجامعة المسيحية » وهي الفكرة الكامنة في كلمة « أكليزيا » أي الكنيسة ، ومعناها « الجامعة » . وقد كان للرومان في رأيه أمبراطورية واسعة الاطراف حقاً ايام الوثنية ، ولكنها لم تتم قط على فكرة الجامعة ولم تبلغ أبداً مبلغ الوحدة الا منذ ظهور المسيح وانتشار دينه في أرجاء الامبراطورية ، فهي منذ ذلك الوقت قد تحولت الى وحدة حقيقية ، أو بعبارته هو « لأن ما اغتصبته روما من ذوينا بالحديد لتنفقه على اسباب ترفها ، غدت اليوم تتقاسمه معنا لانتفاع المشترك بالخير العام » وهو يقول ان قسوة الرومان فيما مضى على الشعوب المستعمرة ربما تجاوزت قسوة الشعوب المستعمرة على الرومان . ولكن الوحدة الرومانية لها على الاقل فائدة واحدة جليلة ، وهي انه في ظلها يستطيع كل مضطهد في جزء ما من اجزاء الامبراطورية أن ينتقل الى أي جزء آخر دون ان يحس انه غريب عن وطنه وهذا عين ما وصف به حالته الشخصية حين قال : « جئت رومانياً ومسيحياً الى رومان ومسيحيين » . وهذه الوحدة تجعل من العالم المسيحي وطناً واحداً لأن الامبراطورية تحكمها في كل اركانها نفس القوانين النابعة من السلطان الالهي منذ دخولها في دين المسيح . « وهذه هي نعم زماننا » كما يقول اوروسيوس . وهو يناشد اهل زمانه الا ييئسوا كثيراً لخراب دولتهم وان يخضعوا لمشيئة الله . وهو يذكرهم ان الاريك عاهل القوط الذي خرب روما لم يكن في نهاية الامر الا مسيحياً مثل الرومان ، وانه حمى الكنائس حتى وهو يشيع الدمار في المدينة الخالدة .

هذه اذن نظريات اوروسيوس الهامة في فلسفة التاريخ ، وهي نظريته في القصاص الالهي ونظريته في الحق الالهي ونظريته في الجامعة المسيحية . وقد لونت هذه النظريات الفكر السياسي والديني طوال العصور الوسطى .

واذا كانت فكرة أوروسيوس عن مصدر السلطة الالهي قد نسفتها

افكار الرينسانس ، فإن فكرته عن الجامعة المسيحية لم تنجح في نسفها تماماً فكرة الكنيسة القومية التي جاءت بها حركات الاصلاح الديني كالبروتستانتية وما اليها ، بل وجدت ما يجدد شبابها في فلسفة بعض اقطاب الرينسانس أنفسهم من امثال ارازاموس والسير توماس مور وعامة من نجمعهم اليوم في مدرسة واحدة طلبت اصلاح المسيحية داخل اطار الكنيسة الجامعة ، الكنيسة الكاثوليكية .

فلننظر الآن ماذا اخذ ابن خلدون من هذا الفكر السياسي الاجتماعي الديني الذي ساد في العصور الوسطى حتى عصره وما بعد عصره . فنحن نعلم من « رحلة » ابن خلدون ضمناً ان مبدأ حق الملوك الالهي انتقل من أوروبا الى بعض اجزاء العالم الاسلامي ، ومنها مصر مثلاً ففي الرسالة التي أوردها ابن خلدون في « رحلته » قائلاً ان السلطان الظاهر بعث بها الى سلطان تونس يرجوه فيها ان يأذن لاسرة ابن خلدون في اللحاق بعائلهم في القاهرة ، نجد أن السلطان الظاهر يصف نفسه في الديباجة بأنه « ظل الله في ارضه ، القائم بسنته وفرضه » .

وواضح ان تلقيب الملك بظل الله على الارض لا يكون الا في مجتمع يعمل بنظرية حق الملوك الالهي .

ويأخذ ابن خلدون بنظرية الدورات التاريخية التي تجدها في اوروسيوس .. ولكنه يختلف عنه في تفسير قيام الدولة وانهيارها . ففي ابن خلدون لا نجد أثراً لنظرية القصاص الالهي هذه التي بنى عليها اوروسيوس فلسفته في التاريخ . بل نجد نظرية أخرى هي النظرية البيولوجية أو العضوية في فهم نشوء الدول وارتقائها ثم انهيارها واندثارها . فعند ابن خلدون ان الدول كالافراد لها دورة حيوية كدورة الحياة الفردية ، سواء بسواء . ولها شبابها ولها رجولتها ولها شيخوختها ثم يكون موتها واندثارها . وهو ما يسميه ابن خلدون في « المقدمة » بالاجيال الثلاثة في عمر كل دولة . أو بعبارته هو :

« وانما قلنا ان عمر الدولة لا يعدو في الغالب ثلاثة أجيال ، لأن الجيل الاول لم يزالوا على خلق البداوة وخشونتها وتوحشها من شظف العيش والبسالة والافتراس والاشتراك في المجد » .

وهذه مرحلة الشباب الطائش .

« والجيل الثاني تحول حالهم بالملك والترفه في البداوة الى الحضارة ومن الشظف الى الترف والخصب » .

وهذه مرحلة الرجولة المنعمة .

« وأما الجيل الثالث فينسون عهد البداوة والخشونة كأن لم تكن .. ويبلغ فيهم الترف غايته بما تبنوا من النعيم وغضارة العيش ، فيصيرون عيالاً على الدولة ، ومن جملة النساء والولدان المحتاجين للمدافعة عنهم ، وتسقط العصبية بالجملة وينسون الحماية والمدافعة والمطالبة .. فاذا جاء المطالب لهم لم يقاوموا مدافعته فيحتاج صاحب الدولة حينئذ الى الاستظهار بسواهم من أهل النجدة ويستكثر من الموالي .. حتى يأذن الله بانقراضها فتذهب الدولة بما حملت » .

وهذه مرحلة الشيخوخة الواهنة .

وفي الجيل الرابع تموت الدولة موتاً طبيعياً كما يموت الافراد من الشيخوخة وتخلفها دولة اخرى فتية عاتية لا تلبث ان تتحضر وتتمدن وتتخنث حتى يدب الهرم في اوصالها فتنفق كما نفقت الاولى ، وهكذا دواليك .

هذا اذن محور فلسفة التاريخ في ابن خلدون ، وهو كما ترى خال من كل تلك الغيبيات الشائعة في فلسفة اوروسيوس والعصور الوسطى ، من كل ما أخذته تلك العصور عن القديس أوغسطين وما لم تأخذه . وتاريخ ابن خلدون هو في جوهره تتبع لهذه الظاهرة وتطبيق لهذه النظرية في مختلف المدنيات التي سرد تاريخها بما فيها المدنية العربية ، وهو بمثابة قصة الكون والفساد في الحضارات الانسانية المتعاقبة .

أما كيف يتم تأسيس الدولة وكيف يتم فسادها ، فقد فسره ابن خلدون

بأن عامل بناء الدولة هو العصبية أو ما نسميه اليوم بالقومية ، أما انحلاله فمرده الى عاملين هما الترف والطغيان .. أو ما يسميه هو « الترف والقهر » .. أو بعبارة ابن خلدون في « المقدمة » :

« واعلم ان تمهيد الدولة وتأسيسها كما قلناه انما يكون بالعصبية ، وانه لا بد من عصبية كبرى جامعة للعصائب مستتبعة لها ، وهي عصبة صاحب الدولة الخاصة من عشيرة وقبيلة ، فاذا جاءت الدولة طيعة الملك من الترف وجدع انوف أهل العصبية ، كان أول ما يجدع انوف عشيرته وذوي قرباه المقاسمين له في اسم الملك ، فيستبد في جدع انوفهم بما بلغ من سوادهم ، ويأخذهم الترف أيضاً أكثر من سوادهم لمكانهم من الملك والعز والغلب ، فيحيط بهم هادمان وهما الترف والقهر ».

ثم يحدثنا ابن خلدون حديثاً مستفيضاً عن مظاهر الترف والطغيان وعن نتائجهما من اغتصاب اموال السواد ، أي الشعب ، بالضرائب الظالمة وما اليها حتى يهمل الناس عملهم فيشتد الفقر وتكثر المجاعات وعندئذ يلجأ الى الانصار غير الطبيعية وينعزل الحاكم عن الرعية أو بلغة ابن خلدون « فينفرد صاحب الدولة عن العشير والانصار الطبيعية » . وعندئذ يلجأ الانصار غير الطبيعية في حماية دولته ، من العصبيات أو القوميات الاخرى الناشئة التي تحس تخلخل الدولة فتطاولها وترهقها حتى اذا ما سنحت لها الفرصة وعرفت أن الفساد قد استشرى حتى دبب في كل أوساط الدولة فأضعفها تحدتها وناجزتها وقهرتها وازالتها من الوجود .

فكل حضارة عند ابن خلدون تحمل جرثومة انحلالها في باطنها ، بسبب كونها كائناً حياً تجري عليه نواميس الحياة العضوية من ميلاد ثم فتوة ثم نضوج ثم هرم ثم موت ، وليس لأية علة أخرى غيبية أو اخلاقية كتلك التي ذهب اليها اوروسيوس ومن بعده العصور الوسطى الاوروبية في مجموعها . ومن اجل هذا يمكن ان نقول ان فلسفة ابن خلدون في التاريخ كانت ثورة على الفكر الاجتماعي والسياسي في العصور الوسطى ، وانها من نفس

النسيج الذي نسج منه الفكر الاجتماعي والسياسي في عصر النهضة الاوروبية أيام أن كان الفكر الاجتماعي والسياسي الجديد الثائر على قيم العصور الوسطى تؤرقه مشكلة كبرى هي مشكلة فصل الدين عن الدولة ، ورفع نير الكنيسة عن رقاب الملوك والرعية على السواء ، كما نجد في رسالة « دي مونا رجيا » أي في « الملكية » التي كتبها دانتي العظيم (١٢٦٥ – ١٣٢١) وفي رسالة « حامي السلام » التي كتبها المفكر مارسيلو دي بادوا في ١٣٢٤ وغيرهما من دعاة الفصل بين الدين والدولة ومن دعاة الارسطاطاليسية الجديدة في فجر الرنيسانس ومن المتأثرين بفلسفة ابن رشد القائمة على الفصل بين العقل والعقيدة ، مهما اختلفت آراؤهم في مدى هذا الفصل أو في مسوغاته أو في وسائله وغاياته ، وعامة ما اصطلح المؤرخون على تسميته بمبادىء الفكر البورجوازي .

فبينما فكر العصور الوسطى الاوروبية النابع من اوغسطين واوروسيوس يجعل الله مؤسس الدولة والمجتمع المدني ويرى قيام الدول وانهيارها بمقدار قربها أو بعدها عن الله ، نجد ان ابن خلدون يجعل القومية مؤسسة الدولة والمجتمع المدني ويرى قيام الدولة وفسادها دورة حيوية حتمية شبيهة بدورة الحياة نفسها .

وقد فصل ابن خلدون رأيه في العلاقة بين الدين والدولة في « المقدمة » في فصلين رئيسيين وضح في أحدهما « ان الدعوة الدينية تزيد الدولة في اصلها قوة على قوة العصبية » ووضح في الآخر « ان الدعوة الدينية من غير العصبية لا تتم » . أو باختصار ان عند ابن خلدون ان الدين يدعم الدولة ، ولكن القومية أساس في مجد الدولة والدين جميعاً . ولا شك ان ابن خلدون كان يرى وراء كل دولة عظيمة اما ديانة عظيمة او دعوة حق يؤمن به الناس فيحرر القوى الكامنة فيهم ويطلقهم من انطوائهم ، ولكنه كان يرى ايضاً ان ايمان الناس بأي دين أو عقيدة أو فلسفة اجتماعية كبرى غير مجد ما لم يؤيده الكيان القومي.. فهو عنده بمثابة حق بغير قوة ومصيره الضياع .

من أجل هذا كله ينبغي أن نربط بين فكر ابن خلدون والفكر الاجتماعي في آوروبا في عصر النهضة الاوروبية .. وهو رغم انه قرأ اوروسيوس بعمق شديد ونقل منه الصفحات بل والفصول واشار اليه في مواضع ومواضع وقف منه وقفة مفكري الرنيسانس الذين ناصروا الفكرة القومية على حساب الثيوقراطية أو الحكومة الدينية .

واذا كان توافقاً في الآراء ما قاله مارسيلو دي بادوا مؤلف « حامي السلام » في ١٣٢٤ من ان الدولة كائن عضوي كجسم الانسان ، له من الاعضاء والوظائف ما لجسم الانسان من اعضاء ووظائف وما قاله ابن خلدون من أن الدولة كائن عضوي يجري عليها ما يجري على الكائنات العضوية من قوانين الحياة ، فهي تنمو في شبابها وتنضج في رجولتها وتهرم في شيخوختها ثم تموت ويعقبها ما هو أقل منا عقلاً ومدنية واكثر منها فتوة وشراسة ، اذا كان هذا مجرد توافق في الافكار ، فلنكتف بهذا القدر ولنقل انه مجرد توافق في الافكار . ولو كان ابن خلدون مدينا لمرسيليو دي بادوا بهذه الفكرة لكناه مجداً وعظمة انه جعل منها نظرية كبرى في فلسفة شبنجلر صاحب كتاب المجتمع الواحد المحدود الى محيط المجتمعات الانسانية المتعاقبة وجعل منها نافذة نطل منه على الامبراطوريات العظيمة وهي تدخل التاريخ وتخرج منه كأن ذلك يجري بقدر محتوم .

وفكرة الدورات التاريخية العضوية هذه لم تلبث ان اصبحت جزءاً لا يتجزأ من الفكر الاجتماعي والتاريخي .. نجدها في فلسفة هربرت سبنسر في القرن التاسع عشر ونجدها في فلسفة شبنجلر صاحب كتاب « انهيار الغرب » كما نجدها في موقف العلامة توينبي من التاريخ . ومهما قيل في وحدة اختلافهم فلا شك ان الاصل في نظريتهم واحد وهو فكرة الكون والفساد .

هذا اذن هو الجديد في ابن خلدون .. أو هذا اذن هو بعض الجديد . الدول أحياء وتعاقبها كتعاقب الاجيال في الاحياء ، الحي يحمل في احشائه

جرثومة فنائه ، كذلك الحضارة تحمل في احشائها جرثومة فنائها . انهيار الحضارات لا يرد الى غيبيات إلهية او قصاص الهي جزاء على الابتعاد عن روح الدين كما قالت العصور الوسطى أخذاً عن أوغسطين واروسيوس ولكن يرد الى دورة طبيعية كدورة الحيوان والنبات بفساد القومية وانتشار المدنية .. الجامعة الدينية او الوحدة المذهبية وحدها غير كافية لإقامة الدولة كما كانت العصور الوسطى تتصور ، ما لم تؤيدها الجامعة القومية .

- ٤ -

أما وقد بينا أن الفكر الاجتماعي والتاريخي والسياسي في العصور الوسطى الاوروبية كان يرتكز على فكرة القديس أوغسطين بأن الله هو مؤسس المجتمع المدني ، فمدينة الله اذن ينبغي ان تحكمها حكومة دينية بشرائع الدين ، وأما وقد رأينا ان « حكومة الله » هذه كما يسمونها أو « الثيوقراطية » بلغة المفكرين السياسيين انما قامت على اساس ان القانون الهي وان الحق الهي . فقد بينا في الوقت نفسه كيف ان ابن خلدون المفكر ثار مع الثائرين في نهاية العصور الوسطى ومنذ أوائل الرنيسانس حين ذهب الى أن الطبيعة هي مؤسسة المجتمع البدوي وان الطبيعة ايضاً هي مؤسسة المجتمع المدني ، وحين قال بأن القانون طبيعي وبأن الحق طبيعي .

بهذا يكون مقام ابن خلدون في تراث الفكر الانساني بين طبقات الفلاسفة الذين اصطلحنا على تسميتهم بفلاسفة البورجوازية ، بل يكون ابن خلدون قمة من قمم الفكر البورجوازي الثوري الذي تصدى للإقطاع فهدمه وتصدى لحق الملوك الالهي فهدمه ، وانشأ ما يسمى بنظرية القانون الطبيعي وبنظرية الحق لينقض نظرية القانون الالهي ونظرية الحق الالهي .

وهذا ما يجعل من أوجب الواجب علينا ان نعد ابن خلدون جزءاً لا

يتجزأ من حركة « الهيومانزم » أو « المذهب الانساني » الذي انتشر في عصر النهضة ، وهي في صميمها حركة الفكر البورجوازي الثائر التي نسفت المجتمع الاقطاعي في العالم الوسيط .

انظر اليه وهو يتحدث عن منشأ البداوة والحضارة في اكثر من فصل من « المقدمة » ويثبت لنا « ان اجيال البدو والحضر طبيعية » كما يقول . وهي عنده طبيعية لانها تنقسم عنده بحسب وسائل الانتاج . فهو يقول :

« اعلم ان اختلاف الاجيال في احوالهم انما هو باختلاف نحلتهم من المعاش ، فان اجتماعهم انما هو للتعاون على تحصيله والابتداء بما هو ضروري منه ونشيط قبل الحاجي والكمالي » .

ومعنى هذا الكلام الخطير هو ان « المجتمع » انما ظهر نتيجة لرغبة الناس في التعاون على مختلف وجوه المعاش . يبدأون بالضروري منها ثم يتقدمون الى الكمالي . أما البدو فتعاونهم قاصر على المقدار الذي يحفظ للانسان حياته كالزراعة الساذجة والرعي « فكان اختصاص هؤلاء بالبدو أمراً ضرورياً لهم . وكان حينئذ اجتماعهم وتعاونهم في حاجاتهم ومعاشهم وعمرانهم من القوت والكن والدفاءة انما هو بالمقدار الذي يحفظ الحياة ، ويحصل بُلغة العيش من غير مزيد عليه للعجز عما وراء ذلك » اما اذا تعاون الناس في « تحصيل ما فوق الحاجة » « وتعاونوا في الزائد على الضرورة » من مأكل ومشرب وملبس ومسكن وظهرت بينهم الصناعة والتجارة والعلوم والآداب الخ .. فقد خرجوا إذن من مجتمع الفطرة أو البداوة الى مجتمع الحضارة او المجتمع المدني . وهذا عند ابن خلدون يثبت « ان اجيال البدو والحضر طبيعية لا بد منهما كما قلناه . »

ولقد يبدو ان هذه كلها بديهيات لا تحتاج الى مفكر عظيم مثل ابن خلدون ليشرحها لنا ، ولكنها في الواقع أعمق مدلولاً مما يبدو في ظاهر الامر لانها بمثابة حجر الزاوية في نظرية العقد الاجتماعي التي بشر بها الفكر البورجوازي الثوري فيما بعد تبشيراً كان له دوي في كل البلاد ، وكان له الأثر الأكبر

في تشكيل فلسفات السياسة والحكم بل الاثر الأكبر في تنظيم المجتمعات الانسانية واصول الحكم في مختلف أرجاء العالم على أساس نظرية العقد الاجتماعي .

فالافتراض الاول الذي تقوم عليه نظرية العقد الاجتماعي هو ان الانسان ليس كائناً اجتماعياً بموجب الحق الالهي او القانون الالهي ، ولكن بالاتفاق مع اخوته في الانسانية ان يتعاونوا فيما فيه خيرهم جميعاً كما قال ابن خلدون .

واذا شئت مزيداً من التجديد فابن خلدون لا يتحدث عن « الضرورة » الا في حدود البداوة ، اما المجتمع المدني فلا ضرورة فيه وإنما فيه تعاون على استحداث المدنية فحسب ، فهو تعاقد اجتماعي اساسه الرغبة في تعميق معنى الحضارة .

وهذه الفكرة اصيلة في الفكر البورجوازي لأنها تتميز عن الفكرة الاقطاعية وعن الفكرة الاشتراكية الماركسية جميعاً في تفسير نشأة الحياة الاجتماعية .

اما الفكرة الاقطاعة فقد اسلفنا انها تفسر المجتمع بأنه جامعة روحية أولاً ، وقبل كل شيء تقوم بين البشر او بين المؤمنين بموجب القانون الإلهي أو الشريعة الالهية التي تنفذ الى اصغر صغير في المجتمع من خلال رأس المجتمع الذي يحكم بالحق الالهي مطبقاً القانون الالهي . واما الفكرة الاشتراكية الماركسية فهي تنقض فكرة العقد الاجتماعي باعتبار أن التعاقد فيه معنى التراضي من ناحية .. وباعتبار ان التعاقد فيه معنى الاستقلال الفردي السابق على الاجتماع .

والفكرة الاشتراكية الماركسية تنادي بأن الوجود الاجتماعي سابق على الوجود الفردي وليس لاحقاً له ، مستشهدة دائماً بأن الطبيعة لا تعرف حبة الرمل ولا ورقة الشجر ولا قطرة الماء ، ولكن تعرف رمال الصحراء واشجار الغابات ومياه المحيطات ، وبأن الطبيعة ليست فيها نخلة واحدة

ولا نملة واحدة ولا شاة واحدة ، وانما فيها من كل نوع أسراب وقطعان ، وهي تخرج من هذا كله بأن الوجود الاجتماعي هو السابق وان الوجود الفردي هو المتأخر ، وبأن الانسان لا يدخل في حياة اجتماعية لانه موجود فيه أصلاً ، وبالتالي فكل ما يوضع من نظم وقوانين للمجتمعات يجب أن تكون غايته الجماعة قبل أن تكون غايته الفرد .

ولا شك ان ابن خلدون قد اخذ بالرأي الشائع على كل لسان بأن « الانسان مدني بالطبع » وبأن « الانسان حيوان اجتماعي » ، وهو من صميم أفكار أرسطو ، ولكنه مثل ارسطو لم يذهب في فهم الاجتماع الطبيعي الى درجة التجريد المثالي الذي يجعل الوجود الاجتماعي غيبية من الغيبيات .. بل حدد لقيام المجتمع هدفاً كما حدد لقيام الدولة هدفاً في كتابه عن السياسة ، وهو اشتراك الناس في « تحقيق الخير » و « اشتراك الناس في تحقيق الخير الاعلى » على التوالي .. فأدخل مقدمات فكرة العقد الاجتماعي في علمي الاجتماع والسياسة .

اما ان ابن خلدون قد قرأ ارسطو فهذا ما لا يمكن ان يقوم فيه جدال لانه عرض فلسفته في عدة مواضع وتعرض لها. واذا كان قد رفض بعض نظريات ارسطو او وقف منها موقف الناقد ، فهذا لا يمنع انه قرأ كتاب ارسطو « الكون والفساد » وتأثر به ، بل وطبقه وجعل منه نظرية اجتماعية كبرى تقيس دورة الحضارات بدورة الاحياء . فابن خلدون حين كتب في « المقدمة » :

« اعلم ان العالم العنصري بما فيه كائن فاسد ، لا من ذواته ولا من احواله ، فالمكنونات من المعدن ، والنبات وجميع الحيوانات ، الانسان وغيره ، كائنة فاسدة بالمعاينة ، وكذلك ما يعرض لها من الاحوال ، وخصوصاً الانسانية ، فالعلوم تنشأ ثم تدرس ، وكذا الصنائع وأمثالها الخ .. »

حين كتب ابن خلدون هذا لم يكتف بأن عامل الانسان معاملة الحيوان من حيث تبويبه بين كائنات الخليقة، الحيوان الناطق طبعاً كما يقول ارسطو ،

ولكنه أخذ بنظرية أرسطو في الكون والفساد وتجاوزه فيها بأن طبقها على مدار الحضارات الانسانية كلها وتتبع الكون والفساد في عامة امبراطوريات التاريخ .

كذلك ليس من شك في ان ابن خلدون قرأ « السياسة » لارسطو .. فهو ينتقده ، او ينتقد « نسخة » فاسدة منه كانت شائعة في أيامه بين المثقفين ، فهو يحلله في « المقدمة » .

كذلك من ليس شك في أنه قرأ « الاورجانون » وهو « منطق » أرسطو لأنه يحلله في « المقدمة » ..

من أجل هذا نستطيع أن نقول ان ابن خلدون رغم اطلاعه على التراث القديم وعلى تراث معاصريه العربي منه وغير العربي في مشرق الأرض ومغربها ، لم يفقد ابداً شخصيته المستقلة التي جعلته يتمثل كل هذا التراث ويبتكر في اسس الاجتماع وفي فلسفة التاريخ خطير النظريات التي جعلت منه .. قطباً من أقطاب الفكر الاجتماعي والسياسي معاصراً لعصر النهضة الاوروبية ، وركناً ركيناً من أركان الفكر البورجوازي الثائر الذي كان يومئذ مرحلة جبارة من مراحل القضاء على الاقطاع وعلى نظرية الحق الالهي في أوروبا . ولا يسعنا الا أن نقول ان فلسفة ابن خلدون كانت كفيلة بأن تطلق في العالم العربي شرارة البعث العلمي فتساير البلاد العربية بلاد أوروبا في نهضتها الحديثة وتثور مثل ثورتها على الاقطاع وعلى نظرية الحق الالهي المتمثلة في الثيوقراطية ، لولا ان العالم العربي ابتلي من بعده قروناً طويلة بالامبراطورية التركية العثمانية التي قضت على روح القومية فيه ووحدته على طريقة العصور الوسطى في ظل جامعة دينية روحية خاضعة للخليفة العثماني في استانبول .

ومن الناس من يربط نظرية ابن خلدون في ظهور المجتمع وفي تعاقب الدول بالنظرية المادية التاريخية او نظرية الجبر التاريخي التي تستند عليها الفلسفة الاشتراكية الماركسية لمجرد قوله ان تطور وسائل الانتاج تحدد تطور المجتمعات من البداوة الى الحضارة وبالعكس ، ومن الناس من ينسب

الى ابن خلدون النظرة المادية الجدلية الى التاريخ لمجرد انه قال إن لكل دولة بداية وقمة ونهاية .. فان كان الامر كذلك فقد وجب أن نربط ارسطو أيضاً بنظرية الحتمية التاريخية وبنظرية المادية الجدلية لانه قال ان لكل شيء بداية ووسطاً ونهاية ولانه شرح شرحاً تفصيلياً فكرة الكون والفساد.

والحقيقة التي لا مراء فيها هي ان ابن خلدون كان ابعد ما يكون عن الفكرة الاشتراكية كما ذهب البعض، ماركسية كانت أم ديمقراطية أو فاشية، وانه كان جزءاً لا يتجزأ من فكر الطبقة المتوسطة او الفكر البورجوازي الثوري الذي دق معاقل الاقطاع في نهاية العصور الوسطى وفي أوائل الرينسانس.

فنظريته في تعاقب الدول والحضارات بفعل قانون الكون والفساد ليست نظرية مادية في شيء بل نظرية بيولوجية صميمة، أي نظرية حيوية عضوية، بلغت قمتها حين بلغ الفكر الاجتماعي البورجوازي قمته في فلسفة هربرت سبنسر في القرن التاسع عشر، وهو الذي ربط بين حياة المجتمع وحياة الكائن العضوي في نظرية شاملة ربطاً عرضة لمدح الكثيرين لنقد الكثيرين.

بل هي نظرية غير مادية لسبب بسيط هو انها تجعل « الانسان » محور وكل شيء، وتجعل الانسان منشىء حضارته، وتجعل الانسان فاعلاً في الطبيعة لا مفعولاً فيه من الطبيعة الا في حدود البيئة الصارمة التي لا سلطان له عليها، كالتربة والمناخ الخ.. والا في حدود تلك الدورة الابدية، دورة الكون والنضوج والفساد. أما علاقة الانسان بوسائل انتاجه، فابن خلدون يصر على أنها من عمل الانسان الذي يبني حضارته بيديه، ولا يذكر لنا شيئاً عن أثرها فيه الا انها تفسده وتمشي بالانحلال في كيانه بما تعلمه اياه من بذخ وترف واخلاد الى الدعة والدماثة بما يفقده الفضائل الفطرية كالشجاعة والقدرة على الكفاح، وبما يجعله هدفاً سهلاً لكل مجتمع فتى ناشىء سلحته الفطرة بالبربرية اللازمة للسطو والعدوان. وهذا الايمان بالانسان والتبشير بأن الانسان باني حضارته وأمجاده هو ما اصطلح مؤرخو الفكر

على تسميته بالهيومانزم أو المذهب الانساني ، وهو أول قذيفة فكرية نسف بها الفكر البورجوازي الثوري مجتمع الاقطاع وفكرة القانون الالهي الذي حكم به الاقطاع جامعة المؤمنين في العصور الوسطى .

واصرار ابن خلدون على الحق الطبيعي والقانون الطبيعي يتجلى في عامة ماكتب عن نظرية الدولة . فهو يقول في «حقيقة الملك واصنافه » من «المقدمة» : « الملك منصب طبيعي للانسان ، لأنا قد بينا ان البشر لا يمكن حياتهم ووجودهم الا باجتماعهم وتعاونهم على تحصيل قوتهم وضرورياتهم واذا اجتمعوا دعت الضرورة الى المعاملة واقتضاء الحاجات .. ومد كل واحد منهم يده الى حاجته بأخذها من صاحبه ، لما في الطبيعة الحيوانية من الظلم والعدوان بعضهم على بعض ، ويمانعه الآخر عنها بمقتضى الغضب والانفة ومقتضى القوة البشرية في ذلك ، فيقع التنازع المفضي الى المقاتلة .. فاستحال بقاؤهم فوضى دون حاكم يزع بعضهم عن بعض .. واحتاجوا من أجل ذلك الى الوازع وهو الحاكم عليهم ، وهو بمقتضى الطبيعة البشرية الملك القاهر المتحكم .. ولا به في ذلك من العصبية .. »

من هذا نرى ان ابن خلدون يعتقد ان الدولة ، والحكومة ، والملكية تنشأ كلها بنشأة المجتمع ، وانها تنشأ بموجب القانون الطبيعي وبموجب الحق الطبيعي ، وانها نظام زمني لا روحي في جوهره لانه يقوم على العصبية ووظيفته الاولى حماية الأمن في المجتمع في الداخل والخارج . وابن خلدون يصر على أن الملك أو صاحب الدولة ، لا يكون ملكاً حقاً الا اذا تمتع بسلطات السيادة كما نقول نحن اليوم بحيث « لا تكون فوق يده يد قاهرة » .

ويقف ابن خلدون موقفاً واضحاً من السلطة الدينية كما هي متمثلة في الخلافة ومن السلطة الزمنية كما هي متمثلة في الدولة ، فيقول إن تحول الخلافة الى الملك ، أو الجامعة الروحية الى دولة زمنية ، أمر طبيعي ولا غبار عليه ، بل أمر ضروري لصيانة المجتمع من الفوضى . وهو يحدد الفرق بين نوعين من « القهر » في حياة الانسان .. أما السلطة الدينية فتتمثل

في القهر من الداخل بقوانين الدين أو الاخلاق ، أو بقوة « اليوجي » كما نقول نحن اليوم ، فالدين عند ابن خلدون كما هو في هوبز من بعده .. قوة بوليسية في نفس الانسان تقيم النظام في المجتمع وتقيه من الفوضى . أما السلطة الزمنية المتمثلة في الدولة فهي تتجلى في القهر من الخارج بمختلف وسائل القمع التي تملكها الدولة ، وهي قوة القوميسار كما نقول نحن اليوم .

ويتتبع ابن خلدون تحول الحكومة الدينية في الاسلام الى دولة زمنية ويرى فيه تحولاً طبيعياً بل وضرورياً .. فهو يقول :

« فقد تبين لك كيف انقلبت الخلافة الى الملك ، وأن الأمر كان في أوله خلافة ، ووازع كل أحد فيها من نفسه وهو الدين ، وكانوا يؤثرونه على أمور دنياهم وان افضت الى هلاكهم وحدهم دون الكافة ، فهذا عثمان لما حصر في الدار .. فأبى ومنع من سل السيوف بين المسلمين مخافة الفرقة.

« فقد رأيت كيف صار الأمر الى الملك . وبقيت معاني الخلافة من تحرى الدين ومذاهبه . والجري على منهاج الحق ، ولم يظهر التغير الا في الوازع الذي كان ديناً ثم انقلب عصبية وسيفاً ، وهكذا كان الامر لعهد معاوية ومروان وابنه عبدالملك .. والصدر الاول من خلفاء بني العباس الى الرشيد وبعض ولده ، ثم ذهبت معاني الخلافة ولم يبق الا اسمها وصار الامر ملكاً بحتاً وجرت طبيعة التغلب الى غايتها واستعملت في أغراضها من القهر والتغلب في الشهوات والملاذ ..

« فقد تبين أن الخلافة قد وجدت بدون الملك أولاً ، ثم التقت معانيهما واختلطت ، ثم انفرد الملك حيث افترقت عصبيته من عصبية الخلافة ، والله مقدر الليل والنهار ، وهو الواحد القهار » .

ولقد يخيل لقارىء ابن خلدون انه اسف على تحول الحكومة الدينية الى دولة صريحة ، ولكنه في الحقيقة يرى هذا تطوراً طبيعياً بل وضرورياً بل ولا مناص منه لنشر الاسلام بقوة القومية والعصبية ، باعتبار ان الوازع

الداخلي وحده غير كاف . فالملك عنده ليس فساداً الا اذا استخدم في سبيل الباطل :

« وكذا الملك لما ذمه الشارع لم يذم منه الغلب بالحق وقهر الكافة على الدين ، ومراعاة المصالح ، وانما ذمه لما فيه من التغلب بالباطل وتصريف الادميين طوع الاغراض والشهوات »

« .. اما اذا كانت العصبية في الحق واقامة امر الله فأمر مطلوب ، ولو بطل لبطلت الشرائع اذ لا يتم قوامها الا بالعصبية كما قلناه من قبل . »

من أجل هذا وقف ابن خلدون في جانب الفكرة القومية والسلطان الزمني ، باعتبار انها الاداة الضرورية لنشر كل ديانة أو فاسفة اجتماعية ، وأوضح هذا في قوله :

« اعلم ان الملك غاية طبيعية للعصبية ليس وقوعه عنها باختيار . انما هو بضرورة الوجود وترتيبه كما قلناه من قبل ، وان الشرائع والديانات وكل أمر يحمل عليه الجمهور فلا بد فيه من العصبية ، اذ المطالبة لا تتم الا بها كما قدمناه ، فالعصبية ضرورية للملة وبوجودها يتم امر الله منها . »

من أجل هذا نقول ان ابن خلدون رسول من رسل القومية ظهر في عصر تكون الفكرة القومية في مغرب الارض ومشرقها وهو عصر النهضة ، ومن أجل هذا نقول ان ابن خلدون مفكر آمن بالانسان وحضارته وعلومه وآدابه وأمجاده ظهر في عصر نشوء الهيومانزم أو المذهب الانساني ، ومن أجل هذا نقول ان ابن خلدون كان ابناً شرعياً لحركة الرنيسانس حين أعلن أن الدولة القومية بمعناها الزمني الحديث خطوة متقدمة على الخلافة والبابوية والحكومة الدينية عامة، وقد كانت فلسفته خليقة بأن تجدد العالم العربي وتبعث فيه نهضته الاولى فيماشي النهضة الاوروبية خطوة بخطوة لولا ان الترك العثمانيين عادوا به القهقرى بما أقاموه من حكومة ثيوقراطية تحكمه بالخلافة من استانبول ..

ومن أجل هذا نقول ان ابن خلدون مؤسس من مؤسسي الفكر البورجوازي

.. بل البورجوازي الليبرالي على وجه التحديد ، فهو يتعرض لمبدأ رأسمالية الدولة وينقضه في قوة ووضوح ، فينهى « السلطان » عن الاشتغال باستثمار الأموال لزيادة ايرادات الدولة ، لأن « التجارة من السلطان مضرة بالرعايا مفسدة للجباية » . فهو يلاحظ ان « الدولة اذا ضاقت جبـَايتها بما قدمنا من الترف وكثرة العوائد والنفقات وقصر الحاصل من جبايتها على الوفاء بحاجاتها ونفقاتهـا ، واحتاجت الى مزيد المـال والجباية » لجأت الى اساليب مختلفـة كفرض ضرائب جديـدة او زيـادة الضرائب القائمة فعلاً أو الى تنمية مواردها « باستحداث التجارة والفلاحة للسلطان » فتستثمر في الحيوان وفي الزراعة وفي البضائع . وهذا عند ابن خلدون « غلط عظيم » لان فيه كما يقول « مضايقة الفلاحين والتجار » وفيه منافسة مجحفة بالرعايا ، وجه الاجحاف فيها ان « الرعايا متكافئون في اليسار ، متقاربون فالمنافسة بينهم مشروعة ومنتجة ، ولكنهم يقفون عاجزين أمام الدولة « اذا رافقهم السلطان في ذلك وماله اعظم كثيراً منهم » . والحل عنده هو أن تعمد الدولة الى زيادة مواردها .. لا بالدخول في القطاع العام كما نقول نحن اليوم ، ولكن بالضرائب العادلة .

وابن خلدون في كل هذا لم يكن يتحدث عن تجارب اشتراكية كان يجريها الحكام في أيامه ، وانما كان يتحدث عن لجوء ملوك الاقطاع في زمنه الى الدخول في القطاع العام لزيادة موارد الدولة التي يتصرفون فيها دون التزام بما نسميه الخدمات العامة نحو شعوبهم . فهو اذن كان يفاضل بين نوعين من الرأسمالية : الرأسمالية الحرة ورأسمالية الدولة .. وهو في هذا الأمر يؤيد الرأسمالية الحرة تأييداً لا لبس فيه ويعارض رأسمالية الدولة معارضة لا لبس فيها .

من أجل هذا كله ينبغي ان نعتبر ابن خلدون جزءاً لا يتجزأ من الفكر البورجوازي الثوري أيام الرنيسانس . واذا كانت الفلسفة الرأسمالية الليبرالية القائمة على حرية التجارة وعلى الحد الادنى من تدخل الدولة فلسفة متخلفة

في عصرنا الاشتراكي حيث الملكية العامة ملكية لجماهير الشعب لا للطبقة الحاكمة ، فقد كانت هذه الفلسفة ذاتها فلسفة تقدمية ، بل وفلسفة ثورية في عصر الرنيسانس .. ايام ان كانت الطبقة المتوسطة تقاوم الاقطاع وامراءه ونبلاءه وملوكه وسلاطينه ، ممن ضاقت بهم اقطاعية الدولة فذهبوا يجربون رأسمالية الدولـــة .

بشر فارس

أديب عالم افتقدناه في الحادي والعشرين مـن فبراير ١٩٦٣ اثر نوبة قلبية مفاجئة لم تمهله الا ساعات قليلة ، فمات عن ست وخمسين سنة قضاها في طلب العلم والأدب وفي إنتاجهما . ذلك هو الدكتور بشر فارس ، السكرتير الفخري للمجمع العلمي المصري ، صاحب الرسالات الكثيرة في اللغويات العربية وفي التصوير الاسلامي ، وصاحب الآثار الفنية الشحيحة وهي مسرحية « مفرق الطريق » ومسرحية « جبهة الغيب » ومجموعة القصص القصيرة التي تحمل عنوان « سوء تفاهم » .

وقد أنشأ بشر فارس لوناً من الأدب أثار كثيراً من التساؤل بين النقاد والادباء لفرط ما تفرد به من خصائص قلما يتكرر في سواه ولا سيما من المعاصرين ، فقد تفرد بأسلوب شديد التحكيك مفرط في التأنق الى حد الاغراب ، كما تفرد بفكر شديد التحكيك مفرط في التأنق الى حد الاغراب . ولكن من يتأمل تكوينه وثقافته يجد التفسير الكافي لهـذا الاسلوب وهـذا الفكر الذي هو بشر فارس .

والى باريس قصد بشر فارس ليدرس الادب العربي في السوربون . فتعلم على المستشرق المعروف جود فروا ديمومبين وعلى ماسنيون وعلى فوكونيه ، وكان جودفروا ديمومبين هو المشرف مباشرة على دراساته وابحاثه . وأعد عليه رسالة في موضوع « العرض عند عرب الجاهلية » حصل بها على

الدكتوراه في الآداب عام ١٩٣٢ . وقد طبعت هذه الرسالة في نفس العام كالمألوف في رسائل الدكتوراه التي تقدم الى جامعة باريس ، وقدم لها استاذه ديمومبين .

وفي ١٩٣٦ نشرت له طائفة من الأبحاث باللغة الفرنسية في دائرة المعارف الاسلامية .

فلما كان عام ١٩٣٨ ظهر لبشر فارس من دار المعارف اول عمل أدبي من انشائه هو مسرحيته الأولى « مفرق الطريق » وقد ترجمت هذه المسرحية الى الفرنسية ونشرت في عدد الربيع من مجلة « لاريفو تياترال » أي مجلة المسرح . ثم طبعت الترجمة الفرنسية مطبعة مصر في ١٩٥٢ واخرجت هذه المسرحية في مسرح الجيب بباريس على نفقة صاحبها . كذلك ترجمت « مفرق الطريق » الى اللغة الالمانية .

وفي ١٩٤٢ صدرت لبشر فارس مجموعته القصصية الوحيدة « سوء تفاهم » ، وفي عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ أشرف بشر فارس على باب « التعقيب والتنقيب » في مجلة المقتطف الشهرية ، واستكتب في هذا الباب اعلام الادب العربي الحديث .

ومنذ عام ١٩٤٨ اتجه فارس الى تخصيص القسم الأكبر من وقته وابحاثه لدراسة التصوير العربي والاسلامي . فنشر له المعهد العلمي الفرنسي للاثار الشرقية بالقاهرة في ١٩٤٨ كتابه « منمنمة دينية تمثل الرسول : من اسلوب التصوير العربي البغدادي » . والكتاب باللغتين العربية والفرنسية . وفي ١٩٥٢ ظهر له كتابه « سر الزخرفة الاسلامية » بالعربية والفرنسية ، وهو أيضاً من رسائل المعهد الفرنسي للاثار الشرقية بالقاهرة . وفي ١٩٥٣ حقق بشر فارس « كتاب الترياق : أثر عربي مصور » ، وهو مخطوط يرجع الى عام ٥٥٩ للهجرة محفوظ في المكتبة الاهلية بباريس ، وقدم للنص بدراسة وضعها باللغة الفرنسية مع موجز باللغة العربية . وقد نشر له كتاب الترياق المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة . وفي ١٩٥٧ نشر له المعهد الفرنسي

للاثار الشرقية بدمشق بحثه «كيف زوقت العرب كتب الفلسفة والفقه» وهو دراسة مستفيضة باللغة الفرنسية مع تحقيقات ضافية باللغة العربية. وفي ١٩٥٥ ظهر له بحث آخر مستفيض بالفرنسية في مجلة المعهد العلمي المصري موضوعه «الفن القدسي في التصوير الاسلامي» ومعه موجز بالعربية. وكان آخر كتاب نشر له في التصوير الاسلامي كتابه «سوانح مسيحية وملامح اسلامية: حول مخطوط مزوق من القرن السابع الهجري»، وهذا الكتاب الذي ظهر عام ١٩٦١ هو ايضاً من رسائل المعهد الفرنسي للاثار الشرقية بالقاهرة.

ورغم كل هذا الانقطاع لدراسة الآثار الاسلامية والعربية، كان يعاود بشر فارس حنينه الى الخلق الأدبي. فكتب مسرحيته الثانية «جبهة الغيب: أحدوثة شرقية في خمس مراحل» وقد نشرتها له دار مجلة «شعر» البيروتية عام ١٩٦٠ أي بعد ست وعشرين سنة من صدور مسرحيته الأولى «مفرق الطريق». والباحث الذي عرف علم بشر فارس وفنه، يعرف أن فنه لم يذو فيه لفرط علمه كما يعرف ان العلم فيه لم يتأثر بشخصية الفنان فيه. فإن كان بشر فارس الفنان قليل الانتاج في الأدب الخالق، استطاع ان يصمت عشرات السنوات دون أن يتحرج صدره بشيء عارم فيه يطالب صاحبه بالافراج عنه ولا يذيقه طعم الراحة حتى يفرج عنه في قصة أو قصيدة أو مسرحية، فذلك لاسباب لا تتصل بضحولة نبعه وانما تتصل بطبيعة هذا الينبوع الذي لم يكن يتدفق منه ماء مقدس جياش، وانما كان يسيل منه سائل غريب جميل غامض الألوان غامض القوام غامض المصدر غامض الاثر، سائل شحيح يجمع في بلوري الكاسات في صغير القناني من أفخر الكريستال فلا تعرف ان كان ماء مقطراً ام سلافاً صافياً معتقاً من عهد كنعان أو دواء سحرياً لمرض من تلك الأمراض النادرة التي لم يرد ذكرها في الكتب ولا تصادفها في الحياة اليومية.

وقد كان بشر فارس لسنوات وسنوات يشغل منصب السكرتير الفخري

للمعهد العلمي المصري الذي لا يخاطب الا صفوة الصفوة .

اما رأي العلم فيما قدمه بشر فارس من خدمات لدراسة الآثار العربية والاسلامية فأولى مني بالحديث عنها أساتذة الاثار واساتذة الفنون التشكيلية ، وانما الذي استطيع أن أتحدث عنه في غير حرج هو بشر فارس الكاتب المنشيء الفنان وبعض الوجوه التي اعرفها من شخصية بشر فارس الانسان .

اما بشر فارس الفنان فأول ما يبدهك فيه امران : الامر الأول هو انك تقرأ له « مفرق الطريق » ثم « سوء تفاهم » ثم « جبهة الغيب » فتحس بانك ازاء رجل واحد لم يتغير خلال ثلاثين سنة ،ولم يتطور ولم يجر عليه ما يجري عادة على ادب الادباء من نمو تدريجي الى الكمال او الانهيار ، فكأنما بشر فارس قد اهتدى منذ حياته الباكرة الى رقية ادبيةاستقرت في وجدانه ولم يستقر في وجدانه غيرها أو لعله ولد بها —ولازمته هذه الرقية طول حياته . والامر الثاني هو انك حين تقرأ له كل هذه الاشياء تحس احساساً واضحاً بأنك ازاء كاتب يعتقد ويثبت بالممارسة ان الذي يهم في الفن والحياة ليس ما تقوله او تعمله ولكن الطريقة التي تقوله أو تعمله بهـا ، فالفن او الحيـاة ليست مضموناً يبحث لنفسه عن اسلوب خاص يعبر عنه ، وانما الفن والحياة اسلوب اولاً وقبل كل شيء ، بل وربما اسلوب اولا وآخراً ، او بعبارة أخرى الفن والحياة اسلوب مشتمل فيه مضمونه ان لم يكن هو نفسه المضمون . فان كان قد قدر لك ان تعرف بشر فارس رجلاً لم يسعك في كل مرة تلاقيه فيها او تستمع اليه فيها الا الا أن تذكر قول الناقد الكبير بيفون ان الاسلوب هو الرجل او ان الاسلوب هو الانسان .

فان أردت ان تعرف ما هذه الرقية التي اهتدى اليها بشر فارس او ولد بها فلازمته في أدبه طول حياته ، فاستمع اولاً الى كلام سميرة في « مفرق الطريق » .

« تريدون الامور واضحة خوفاً على سلامة اذهانكم . اينبغي لكل امر

يحصل ان ينساق الى ناحية معلومة في ملتويات أفهامكم تنتظره ؟ متاع يندرج في خزانة. لاشيء اكره الى الحياة من اطار يعد لمجراها ، ان الروح والفكر مع ما يجيش فيهما من نزعات ووثبات ينكران السد والحد . انكم تفتكون بهما . »

ثم استمع لقول الشخص الثالث « هو » لسميرة في نفس المسرحية « علمتني اليوم ان الحياة مجموعة سوء تفاهم » .

فان ذكرت هاتين القضيتين معاً استطعت ان تضع يدك على مفتاح أدب بشر فارس وربما شخصيته أيضاً. استطعت ان تفهم كيف يمص الكلب القصب في « مفرق الطريق » ، واستطعت ان تفهم قول سميرة : « اني عرفت ذلك السراب ، بل شربت منه . وكان الماء اجاجاً على لذة ، واني اود لو ارتشفه مرة اخرى . آه حتى هذا لا يفوتني اليوم. الحب معترك قتلاه الاوهام » واستطعت ان تخوض في نقائض « جبهة الغيب » الى آخرها وان تخرج منها بمعنى عميق . وحين اقول « تفهم » لا أقصد انك تفهم كل هذا بالعقل الذي يفهم الاشياء والأفكار ، وانما أقصد تحس انك تفهم ، او تفهم باحساسك وخيالك وبأية ملكة فيك الا المنطق الصوري الذي يعلمك ان التناقض هو سبيل الخطأ. فبشر فارس ينتمي الى مدرسة من تلك المدارس العديدة التي تقوم على ان التناقض هو سبيل الصواب . وهذا معنى سوء التفاهم الذي يحدثنا عنه كثيراً . لا اقصد سوء تفاهم الانسان مع الغير ولكن سوء تفاهم الإنسان مع نفسه ، وسوء تفاهم الالفاظ مع الالفاظ ، وسوء تفاهم الافكار مع الافكار. شيء واحد أعتقد ان بشر فارس نجح فيه او اهتدى اليه بسليقته الخاصة ، وهذا هو ازالة سوء التفاهم بين الافكار والألفاظ المعبرة عنها ، او بين الالفاظ وما تتضمنه من أفكار . فان أنت قبلت ألفاظه قبلت أفكاره ايضاً ، وان انت قبلت افكاره قبلت الفاظه. وهذه هي عملية المصالحة التي جعلت منه فناناً سيرد اسمه في كتب تاريخ الادب على نحو ما ، قد يتعب النقاد في تصويره لغموضه مبنى ومعنى ، ولكنهم بغير شك

سيحاولون تصويره. فبشر فارس اليوم نموذج للفنان المرفوض، لانه سقط بين مدرستين : بين مدرسة المعقول ومدرسة اللامعقول. ونحن اليوم نقبل اللامعقول كما نقبل المعقول لاننا قد تعلمنا ان اللاتفاهم اساس من اسس الحياة وبالتالي فهو اساس من اسس الفن، ولكن لم نتعلم ان سوء التفاهم، وهو شيء غير اللاتفاهم يمكن ان يكون أساساً للحياة والفن. فاذا ذكرنا جملة حقائق عن بشر فارس الانسان امكننا ان نفسر هذا الذي يمكن ان نسميه «سوء التفاهم الكبير» او «سوء التفاهم الأكبر». فلنذكر انه ينتمي الى تلك الفئة الغريبة التي يمكن ان نسميها أقلية داخل أقلية او الاقلية المركبة لا الاقلية البسيطة. فلانه لبناني الاصل اتخذ له مصر وطناً قبل ان يولد جاء مصرياً دون ان يفقد لبنانيته، وهذا اول سوء تفاهم في حياته، فلو قد ولد ونشأ في لبنان ثم تمصر لتمت فيه مصالحة من نوع ما، مصالحة من يعرف له جذوراً واضحة وتربية واضحة ثم نقلت نبتته الى مشتل كما حدث لجماعة المغتربين من شعراء المهجر، جبران والیا ابو ماضي وامثالهما، اما ان تكون جذوره لبنانية اغتذت وترعرعت في ارض مصر، بل في ريف مصر حيث لا ارز ولا ثلوج، ولكن رغم اختلافها ليست غريبة كمهجر شعراء المهجر في امريكا بحيث تغري المرء أن يعيش في عالمين مستقلين في وقت واحد، وانما قريبة قرباً يوجد اللبس والاختلاط. ولانه ماروني المذهب نما في بلد المارونية فيه مشتولة بلا جذور عميقة في تاريخ البلاد بل لا تزال الى اليوم لوناً من العبادة الخاصة التي لا يقتحم اسرارها الا اتباعها، نشأ فيه سوء التفاهم الثاني. فلو قد كان مارونياً في لبنان حيث الموارنة كثيرون وحيث كنيستهم كنيسة قومية لتمت فيه هذه المصالحة التي تحدثنا عنها على وجه ما لتعدد الروابط الاخرى مع البيئة. ولو قد كان مسيحياً ارثوذكسياً او بروتستانتياً لبناني الجذور او كاثوليكياً نبت في مصر فلربما اندمج في اقباط مصر وتمت في روحه مصالحة من نوع ما مع من يشاركونه عبادته في مصر. واذا كان اللبناني الماروني شيئاً ممكناً فالارجح انه من اشق

الامور على روح الانسان ان تكون مصريته مارونية . ولأن بشر فارس كان فرنسي الثقافة عربي العلم والاهتمامات العقلية نشأ فيه الصدع الثالث. فهو قد قصد باريس طالباً لا لدراسة الادب الفرنسي او الحضارة الاوروبية ولكن ليدرس الادب العربي ، وهو قد اتقن الفرنسية كأحد ابنائها المثقفين ثقافة عالية، وكان يكتب بها اكثر اعماله العلمية الكثيرة ، لا يكتب بها عن ادب فرنسا وحضارة فرنسا ولكن يكتب بها عن ادب العرب وحضارة العرب، بل يكتب بها عن اخص وجوه هذه الحضارة العربية التي لا يعرفها الا المتفقهون في الحياة العربية والتاريخ العربي . ولو ان بشر فارس كان يتقن الفرنسية كل هذا الاتقان ويرطن بالعربية شأن بعض المولدين او شأن المستشرقين لما كانت امامه مشكلة، ولكنه كان ضالعاً في اللغة العربية عارفاً باسرارها محيطاً بأدق دقائقها الى درجة لا تتوافر الا في رجال المجمع اللغوي وفي اساطين اللغويين في العالم العربي . ومن عاش بهذا الازدواج الغريب طول حياته العلمية والأدبية حاول الواناً من المصالحة تبدو مصالحة في الظاهر ولكنها في حقيقتها مجاورة خارجية . ومن هنا كانت عامة كتاباته تظهر باللغتين معاً متجاورتين في كل كتاب ، فكان ينشىء نفس النص مرة بالعربية ومرة بالفرنسية وينشر الصيغتين معاً في كتاب واحد . وفي الادب كان يكتب عن سميرة واحياء مصر وعن زينة وفدا وهادي والامام وجبل شبيه جدا بجبل لبنان في « جبهة الغيب » ، ومع ذلك يهتم أشد الاهتمام بأن تمثل مسرحياته في مسارح الجيب بالفرنسية في باريس وبالالمانية في سالزبورج وفيينا ويتكبد في سبيل ذلك المشقة كل المشقة . وكان في بشر فارس نوع من الشطحات الروحانية التي تجعل المرء يحاول ان يقرأ ما هو مسطور على جبهة الغيب . ويعدل عن العقل كأداة لفهم الحياة ولخلق الفن ، ومع ذلك فقد كان فيه احتفال بوجه الحياة المادي واحترام تام لترف الحياة وربما عرضها . وهكذا دواليك .

كل هذه النقائض وجدت في نفس بشر فارس الى درجة سوء التفاهم ،

سوء تفاهم الانسان مع نفسه ، وقد قضى حياته وخصص أدبه لحل سوء التفاهم المركب هذا ، واعتقد انه قد اهتدى الى نوع من الحل وهو لا يزال في سن باكرة . فأنشأ لنفسه نوعاً من الاسلوب في الحياة والادب مدروس بعناية فائقة قل ان تجد مثلها عناية . وملتزم به في كل شيء يقال ويكتب ويعمل الى درجة جعلت منه طبيعة ثانية . وجعلت الناس لا ترى في بشر فارس الا هذا الوجه الغريب في أدبه وسلوكه ، وهذا الاسلوب هو ان يجعل من الحياة نفسها فناً جميلاً معقداً اشد التعقيد . فكان يعنى بهندامه ومظهره لا كما يعنى صفوة اهل الذوق ممن يتابعون افضل الازياء والاساليب ولكن ليعبر عن شخصيته المنفردة وينشىء زياً خاصاً به يميزه عن كل من عداه ومظهراً لا يخطئه من يراه ، بل كان يعنى بزيه ومظهره الى درجة تلفت النظر وتصرفه الى تأمل غرابة الألوان والخطوط والاشكال . كذلك أقام في داره ديواناً او ايواناً شرقياً ان رأيته خلت انك ترى جناحاً في قصر امير عربي ممن تقرأ عنهم في قصص شهرزاد . كذلك كان بشر فارس يكتب فيتأنق في الفكرة ويتأنق في اللفظ ولا يمشي ابداً في الطريق المطروق بل يمشي وحيداً في طريق فريد هو طريق بشر فارس . فكل الناس يحدثونك عن جبين الغيب وما هو مكتوب عليه من اسرار ، اما بشر فارس فيحدثك وحده عن جبهة الغيب وكل الناس يقسمون مسرحياتهم الى فصول او مشاهد ، وبشر فارس وحده يقسم مسرحيته الى مراحل او أزمنة . فإن قرأت عبارة كهذه العبارة :

« رأيت صخوراً توشحت بالياسمين . اخذت ترقص دوارة . بين لفتتين لمحت اليه يصعد ، شبح شجرة يبس عودها وقسا . ظل الشبح يسرع من مرقى الى مرقى ، تدفعه يدان على مثال يدي ، الا انهما من صوان . كان كالليل اسود ، ولكن في غيابة جفني فز برق . ماكنت اجرؤ على ندائه . »

لم تتردد لحظة واحدة في أن تقول : هذا بشر فارس . وكان يبحث دائباً في بطون المعاجم ليعرف إن كانت العرب تقول « لمحته » أم تقول « لمحت

اليه » ، فان وجد ان الوجهين جائزان اختار اقلهما شيوعاً . وكان يهتم اشد الاهتمام بأن يسكن باء شبح ما دام العرب قد سكنوها حتى ولو قرأها عرب آخرون بفتح الشين والباء سواء عن صواب أو عن خطأ مشهور . فكل الناس تفتح الاشباح اما من اراد ان يكون له زي خاص فهو يسكنها ، وهكذا «يفز البرق» و «تتواشح الخواطر وتتفاوت» اي تتفق وتختلف او تترابط وتتناثر . فان ضقت به ذرعاً صرفت كل هذه الاناقة حاسباً انها من حذلقة المتحذلقين ، وان صبرت عليه رأيت درجة درجة ان هذا الاديب العالم انما كان يحاول ان يكشف عن علمه في ادبه وان يكشف عن أدبه في علمه وان يبتكر اسلوباً يزول فيه ما بين العلم والادب من سوء تفاهم ، وادركت انه انما كان يحاول ان يجعل القالب هو المضمون وان يجعل الاسلوب هو الرجل كما كان يقول بيفون ، لا استهانة منه بمضمون الفن والحياة ، ولكن لانه كان يرى ان الالفاظ تفكر بأصواتها وان للافكار معاني باصواتها ،وان الشكل ليس مجرد اناء يصب فيه سائل هو المضمون .

السمّان والخريف

« هي ثمرة الملل من ناحيته والخوف من ناحية امها ولكن الحياة قد خلقت من هاتين الصفتين المرذولتين مخلوقـة جذابة مفعمة بالصحة والهناء. هكذا اقتضت ارادة القوة الخفية وهكذا انهارت العراقيل امام الوثبة الابدية الغامضة . »

في الطبيعة دورات بعضها مألوف كدورة النهار والليل ودورة الفصول على مدار العام ودورة الثعبان حين يجدد جلده مرة كل سنة ودورة العنقاء حين تحرق نفسها كل ألف عام، وبعضها حتمي كهذه الدورات جميعاً ولكننا لا نلتفت اليه الا حين يشير اليه مشير فنتذكره ؛ ومن هذه الدورات هجرة اسراب السمان كل خريف من الأجواء الباردة الى الأجواء الدافئة ، وهذه هي الدورة التي يذكرنا بها نجيب محفوظ في روايته « السمان والخريف » .

وبطبيعة الحال لم يشأ نجيب محفوظ أن يحدثنا في روايته عن سرب السمان بأكمله ، وانما اختار لنا سمانة واحدة ركز اهتمامه واهتمامنا حولها ، او على الاصح اختار لنا ذكراً من ذكور السمان وتتبعه في حركاته وسكناته وبدأ معه الرحلة الحتمية من بدء موسم الهجرة ، وهو بدء الخريف ، ماراً بشتاء الحياة القارس ، حتى مطلع الربيع حيث بدت تباشير هذا الامل الدوري في حياة السمان ، الامل في الدفء الجديد ، والاستقرار الجديد ، والخصب الجديد .

اما اسراب السمان التي يحدثنا عنها نجيب محفوظ في « السمان والخريف » فليست الا اسراب الوفديين ، واما الخريف الذي يحدثنا عنه فلم يكن الا خريف الحياة الحزبية في نهاية العهد البائد ، او على الاصح خريف العهد البائد الذي حل على اقطابه ورجالاته ورجاله بقيام ثورة صيف ١٩٥٢ ، حتى صوحت حياتهم واقشعرت ثم ماتت واندثرت لما أدركها الشتاء الكامل بتقدم الثورة وانتصارها . ولكن لما كانت الطبيعة تجري مجراها في دورات ، فبذرة الحياة الجديدة تنبت حتى من جثث الموتى ، والوان الربيع تخرج حتى من محل الشتاء . وهذا ما يوحي به نجيب محفوظ في نهاية روايته « السمان والخريف » ، يوحي به تلميحاً .

اما ان رواية نجيب محفوظ « السمان والخريف » رواية سياسية ، فهذا ما يقوله كاتبها تصريحاً لا تلميحاً . فهذه الرواية رواية بغير رموز في اطارها الخارجي ، فكل شيء فيها معقول وكل شيء فيها يحمل اسمه الحقيقي . الملك هو الملك والوفد هو الوفد والاحرار الدستوريون هم الاحرار الدستوريون والثورة هي الثورة وعدوان السويس هو عدوان السويس . كل شيء مذكور باسمه الحقيقي بلا لف ولا دوران فان كانت هناك رموز فهي في باطن هذ العمل الفني المتقن المبني بكل حساب . حتى أشخاص الرواية تكاد تتعرف عليهم من ملامحهم ومن خصالهم المرسومة بفرشاة جسيمة قوية الخطوط والالوان ، وتكاد تتبينهم بين من كنت تعرفهم في العهد البائد المترددين على قهاوي البوديجا وايزافيتش والكافيه ريش وجروبي والبول نور ، بل وتكاد تعرفهم بين كتاب اليوم الذين اختلط فيهم المصانعون بالمخلصين .

ورواية « السمان والخريف » تبدأ بحريق القاهرة ، وهي النقطة الطبيعية لتحلل العهد البائد وانهياره ، ثم تتطور الى ثورة ٢٣ يوليو ، وهي العمود الفقري في الرواية . اما نهايتها الملغزة التي لا يعرف الا نجيب محفوظ توقيتها ، فلا سبيل الى تحديدها ، وان يكن يتوقف على هذا التوقيت شيء كثير من فهمنا لما قصده نجيب محفوظ من وصفه لرحلة اسراب السمان في هذا الخريف

القاسي على اسراب السمان . ولسوف يحار المؤرخون حقاً في مقصده ، فائن كان نجيب محفوظ قد قصد انتهاء رحلة السمان بعد حرب القنال اتخذت روايته معنى معيناً ، وان كان قد قصد انتهاءها في الحاضر القريب اتخذت روايته معنى آخر . ولا أعلم لماذا اهتم نجيب محفوظ بالابهام كل هذا الابهام في نهاية روايته ، وهو الذي وضع كل النقط على كل الحروف خلال روايته كلها وحين اقول ان المؤرخين سيحارون في تأويل مراده ، انما أقصد ذلك لأن « السمان والخريف » ، رواية من تلك الروايات السوسيولوجية او روايات « المسح الاجتماعي » التي كلف بها نجيب محفوظ واتقنها كل هذا الاتقان منذ ان اقدم على كتابة الثلاثية . وبعبارة اخرى اعتقد ان « السمان والخريف » سوف تعد في قابل الايام وثيقة تاريخية ومصدراً من مصادر تاريخ هذه الفترة في حياة مصر ، بمثل ما ان الثلاثية سوف تعد مصدراً من مصادر تاريخ فترة ما بين الحربين في بلادنا . ولولا ان منهج « الخريف والسمان » واسلوبها وتكوينها ومساحتها كلها مختلفة عما عودنا اياه نجيب محفوظ في الثلاثية لقلنا انه قصد بها أن تكون رابع رواية في رباعية وضعها عن تاريخ مصر الاجتماعي منذ ثورة ١٩١٩ الى ثورة ١٩٥٢ .

والرواية تدور حول تصوير اثر ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ في حياة شاب لامع من شباب الوفد المحترفين للسياسة وفنون الحكم ، وحول تصوير ما اصاب حياته ونفسيته من تحول بسبب مجيء هذا الطوفان على ذلك العالم القديم فمحور الرواية شاب في الثلاثين هو الاستاذ عيسى الدباغ الذي نراه في أول الرواية مديراً لمكتب وزير خطير من وزراء الوزارة التي كانت تحكم البلاد يوم حريق القاهرة . وقد اوشك عيسى الدباغ ان يدخل مجلس النواب عن دائرة الوايلي لولا ان شكري باشا عبدالحليم الذي كان يرعى مستقبله السياسي ثناه عن عزمه لانه مرشح لمنصب وكيل الوزارة . وتحترق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ يوم تأججت الوطنية وتأججت الخيانة لتطفىء نار الوطنية ، فاختلطت ألسنة اللهيب ولم يعد احد يميز ايها من نار الله وايها من نار الشيطان .

وتغيرت الوزارة واعلنت الاحكام العرفية ، ونقل عيسى الدباغ من منصبه الحساس الى وظيفة مهملة . وهكذا طارت أحلام هذا الشاب الطموح في وكالة الوزارة ثم في منصب الوزير الذي كان كل شيء يشير الى انه آت اليه لا ريب في ذلك ، ولكنه وجد بعض العزاء في قول الباشا ان حزبهم قد يقصى عن الحكم آناً ولكنه لا ينتهي أبداً .

وكان عيسى الدباغ خليطاً عجيباً من الوطنية الملتهبة التي لا تهادن اعداء الوطن وتقبل السجن والتعذيب في سبيل الوطن ومن الايمان المطلق بالشعب والمقت الذي لا حد له للملك وحاشيته وادواته العديدة في السياسة المصرية ، ومن الانتهازية وخراب الذمة الذي سوغ له استغلال منصبه في تقاضي الرشى والهدايا وربما الاتاوات ايضاً من اعيان البلاد مقابل تصريف شؤونهم في مختلف اجهزة الدولة . فلما اعرضت عنه الدولة بعد حريق القاهرة التفت الى شؤونه الخاصة فشرع في الزواج من الفتاة الجميلة سلوى ابنة قريبه علي بك سليمان ابن خال والده ، وهو مستشار من رجال القضاء ومن محسوبي الملك ومن أدوات السراي. وكان عيسى الدباغ يتأفف من علي بك سليمان سياسياً كما كان علي بك سليمان يتأفف من عيسى الدباغ سياسياً . ولكن جمال سلوى من ناحية ولمعان نجم عيسى الدباغ رغم هذه النكسة من ناحية اخرى ، جعلا من هذه القربى امراً ممكناً ، فأجريت مراسم الخطوبة في جو غامر بالتفاؤل وجميل الآمال . وكان لعيسى ابن عم هو حسن الدباغ في مثل سنه يعشق قريبته سلوى ويبغي الزواج منها ، ولكنه كان متخلفاً في سباق الحياة تخلفاً شديداً بالنسبة لعيسى ، فضاعت منه يد سلوى ، وكان هذا مصدراً من مصادر حسده لعيسى وضيقه به رغم ما كان يكنه له من احترام صادق . فقد كان حسن الدباغ يؤمن بمواهب عيسى ويصدق وطنيته ، ولكنه كان يعيب عليه اخلاصه في خدمة هؤلاء الباشوات من تجار السياسة ، أو كما قال حسن لعيسى « أنتم تسجنون وتضربون حقاً ولكن الآخرين يتاجرون .. » لقد عم الفساد الى درجة جعلت حسن وامثاله لا يرون بارقة

أمل حقيقي يمكن ان تخرج من ذلك المستنقع . اما عيسى وامثاله فقد كان يؤمن بصدق انه لولا الخونة لأمكن لحزبه تكبيل الملك والمحافظة على الدستور وطرد الانجليز .

هذه هي الارضية التي بنيت عليها رواية « السمان والخريف » أفكار مبلبلة وعزم أكيد على الاصلاح ، وطنية متأججة وخيانة رقطاء وفساد مستتر ودعوة صارخة لتطهير البلاد من كل عوامل الفساد .

ثم كانت حركة الجيش في ٢٣ يوليو . ولم يعرف احد من رجال السياسة تكييفاً لها في بادىء الأمر فظنوها شيئاً عابراً لا يلبث أن ينقشع ، ثم تكشفت لهم الحقيقة بعد طرد الملك . فحلت الاحزاب وأعلن نظام التطهير « وانتصبت علامات الاستفهام امام عينيه واعين اصحابه كالرايات السود على السواحل عند هياج البحر ومضغوا الشائعات كالعلقم . » اما اصحاب عيسى فكانوا ثلاثة هم ابراهيم خيرت المحامي وعضو البرلمان السابق وعباس صديق وسمير عبدالباقي ، وكانوا كلهم من شباب الوفد اللامعين يلتقون في البوديجا كل مساء ولا حديث لهم الا السياسة ولم تلبث الأرض ان مادت تحت اقدامهم . اما ابراهيم خيرت فسرعان ما غير جلده وشرع قلمه في الدفاع عن الثورة وكأنه من طليعة الثوار . واما عباس صديق فقد استرد طمأنينته بعد ان وجد له ظهراً قوياً يحميه في العهد الجديد . « وتراكمت الشكاوى في لجنة التطهير كالزبالة » ، وكان عيسى وسمير هدفين مباشرين للحاقدين والحاسدين والنهازين وبين يوم وليلة وجد كل منهما نفسه على الرصيف .

وهكذا بدأت كارثة الفتى اللامع عيسى الدباغ . وتوالت الاحداث من حوله فاذا به يرى زعماءه يقدمون للمحاكمة الواحد بعد الآخر . وفسخت سلوى خطبتها منه ، وقفز ابن عمه حسن الى منصب رفيع في شركة كبيرة وحل محله في بيت ابيها علي بك سليمان الذي سرعان ما رفع صورة الملك المعلقة في غرفة استقباله ووضع مكانها صورة له في روب المحاماة ريثما ينجلي الجو فيعرف أية صورة يعلق . ولم تكن متاعب عيسى الدباغ مالية

حادة ، فقد كان لا يزال امامه مرتب سنتين بعد احالته الى المعاش بمعاش تافه كما كان لا يزال رصيده في البنك مما جمع من مال حرام ايام سطوة حزبه رصيداً كبيراً يكفيه شر الحاجة العاجلة . وانما كانت محنة عيسى الدباغ محنة نفسية قبل كل شيء . فقد رفض رفضاً باتاً ان يقبل الوضع الجديد وامتلأت نفسه بالسخط والحقد على كل ما تقدم عليه الثورة من اعمال رغم اعترافه بضرورة اعلان الجمهورية وضرورة إجراء الاصلاح الزراعي . واعتبر نفسه في اجازة دائمة . وحين عرض عليه ابن عمه حسن الدباغ وظيفة لا بأس بها في شركته رفضها في تأفف وكبرياء . وكان يرى لكل من حوله دور في هذا البناء الجديد أما هو فلا دور له . لا دور له بحكم النظرة الشزراء التي كان الناس ينظرون بها الى المطهرين وفلول الاحزاب السياسية ، ولا دور له بحكم إرادته العنيدة التي أبت أن تحاول تفهم الموقف الجديد . وكلما رأى الانتهازيين من حوله ، مثل صديقيه ابراهيم خيرت وعباس صديق يتقدمون بتقدم الثورة كان يزداد حنقاً ومرارة هي من مرارة اليأس الذي لا يريد أن يعترف بأنه يأس . ودرجة درجة وجد عيسى الدباغ نفسه خارج المجتمع ، برضاه وعلى كره منه . وهذا بالضبط ما حدث لصاحبه سمير الا ان سمير التمس بعض العزاء في التصوف .

وانتقل عيسى الدباغ الى الاسكندرية حيث لا أحد يعرفه وانس الى جوها الاجنبي الذي كان سائداً منذ سنوات ولم يكن له من عمل الا التردد على القهاوي التي شهدت مجده السياسي القديم والالتقاء بمعتزلي السياسة ومعزوليها من رجال حزبه للثرثرة بما لا يجدي حول شؤون الحكم . وطال تسكعه في الطرقات ليلاً وأقبل على الشراب . وهناك تعرف ذات ليلة على بغي طيبة حائرة بلا مأوى اسمها ريري ، وكان يظنها ليلة تقضى ولكنها استجدت الاقامة معه فرضخ لاستجدائها . وظلت تقوم على خدمته كالكلب الامين شهوراً . فلما اكتشف انها حملت منه ثار ثورة عمياء وطردها بجنينها شر طردة ، فعادت من جديد الى الطرقات . والتقى بها مصادفة فتجاهلها

تجاهلاً مميتاً حطم كل ما في قلبها من امل فيه . ثم عاد الى القاهرة ليدفن امه التي ماتت مكسورة القلب . وليبيع دار الاسرة الكبيرة في الوايلي ليستعين به على الحياة ، وكانت المشترية سيدة عجوز مع بنت لها ثيب اسمها قدرية يبدو عليها مظاهر الحشمة والاحترام ، وكانت عاقراً تكبره بأعوام . وخطر له ان يصاهر هذه الاسرة الطيبة الموسرة ليدعم كيانه المالي وراجياً ان يجد الراحة في الزواج بعد ان ضاع كل امل له في الحب . ورحبت به الأم وابنتها قدرية زوجاً . فانتظمت اموره المعيشية وخلت حياته من الهموم اليومية . اما همومه العامة فهيهات ان يجد منها شفاء . فقد كان يخرج كل يوم للقاء اخوانه ليفرغ مرارته ويريح صدره . انه كالغريق الذي امتلأ جوفه بالماء الاجاج ولا نجاة له الا بمعجزة .

وكادت المعجزة أن تحدث . وكان ذلك حين اممت القنال ثم حدث العدوان على مصر ، فقد ألهب فيه تأميم القنال ووقوع العدوان نار الوطنية المقدسة فاندلعت الجذوة القديمة كالسعير فصهرت كل ما بينه وبين الثورة من جدران فولاذية أقامها هو بنفسه . وبعد تأميم القنال اعترف عيسى لرفاق البوديجا بما يعانيه من انقسام في الشخصية او كما قال : « الحقيقة ان عقلي يقتنع احياناً بالثورة ولكن قلبي دائماً مع الماضي ؛ والمسألة هل يمكن التوفيق بين عقلي وقلبي ؟ » فلما وقع العدوان ذاب كل ما بينه وبين الثورة من جليد وتحول إلى شعلة من الحماس على حين كشفت محنة الوطن عن خسة رفاقه الذين شايعوا الثورة في حماس كاذب ليركبوا ظهر الموجة ، فأبراهيم خيرت الصحفي ذو القلم الناري في الدفاع عن أمجاد الثورة ، انقلبت سحنته فجأة عند وقوع العدوان ، وبدأ يتحدث عن « جيش الاحتلال الداخلي » الذي سيخلصنا منه العدوان . فلما انتصرت مصر وتم الجلاء انتشى عيسى بنشوة الحرية التي لا يعرفها الا من يقدسون الاوطان .

ولكن خموله عاد اليه بعد ان عاد الامان إلى الوطن ، وعاد من جديد يحلم بهجرة كهجرة السمان ايام الخريف . ان كل شيء حوله بارد وهو

يطلب الدفء في شيء بعيد مستحيل المنال . ورأت زوجته قدرية علته فنصحته بأن يلتمس العزاء في أي عمل يصل بينه وبين عالم الاحياء . فوعد ولكنه لم ينفذ . وفي رأس البر اضاف الى الهرب في الشراب الهرب في السر مع اصدقائه . وأدمن الميسر حتى اوشك بيته ان يتصدع ، ولم تغفر له قدرية حتى وعد بالكف عن اللعب والقيام بعمل يزاوله .

وانتقل عيسى إلى الاسكندرية ليهرب من رفاق البوكر ولينقه . وفي الاسكندرية رأى ريري تدير محلاً وقد تبدلت حالها تماماً فبدت آية في الحشمة والكرامة . وعضه الندم على السلوك الوحشي معها حين حملت منه ورأى عيسى بنتاً صغيرة تعدو نحوها وتعانقها ثم تنصرف مع الخادمة فعلم انها بنته وانخلع قلبه لمرآها وذاب ذوباناً . وهرع عيسى إلى ريري ليحدثها عن نفسه وعن بنته ولكنها رمقته بنظرة شزراء تجمعت فيها كل غصص الماضي . وتجاهلته تجاهلاً قاتلاً . وجرب معها الاستعطاف والاصرار فهمت بأن تستنجد بالبوليس . ان هذا الرجل الجبان الذي تخلى عنها في احرج وقت يظهر الآن ليتحدث عن الابوة والبنوة .. كلا انها لا تعرفه . لقد تزوجت من رجل احبها وتبنى بنتها ، ثمرة السفاح ، وهو الآن في السجن في جريمة مخدرات ولكنها ستنتظره في وفاء وشكران مهما طال غيابه . انه هو ابو الطفلة نعمات الحقيقي وصرخت في عيسى قائلة : « لست اباً ، انت جبان ولا يمكن ان تكون أباً .. »

وانصرف عيسى يائساً يحاول ان يجمع اشعاث حياته . وفي المساء أقبل من جديد على الخمر والاستسلام للاحلام . وخيل اليه ان انساناً ما يحاصره بنظراته وحين التقت عيونهما سرت في جسد عيسى رعدة كأنما مسه تيار كهربائي . نعم انه يذكره .. « كان الرجل فارع الطول مفتول العضل داكن السمرة يرتدي بنطلوناً رمادياً وقميصاً أبيض يكشف عن ساعديه ، وبين اصبعي يسراه وردة حمراء . » وانتقل عيسى تحت الليل حتى بلغ تمثال سعد زغلول ، تمثال الذكريات الأمينة والاحلام الضائعة ، وجلس عند

قاعدته . واقترب منه الرجل فخيل اليه انه يطارده . وجلس الرجل الى جواره . واصر على ان يذكره بنفسه . أيام الحرب العالمية الثانية . التحقيق حتى الصبح ثم الاعتقال دون تهمة ثابتة : « حتى انتم كنتم تعتقلون الاحرار ويا للاسف » ولم يجد عيسى من دفاع يقوله الا ان « الحرب وظروفها القاسية .. اضطرتنا كثيراً إلى ما نكره .. » الاعتذار التقليدي . ان هذا الرجل القوي الاسمر ذا الوردة الحمراء « يكاد نجيب محفوظ يقول : والمنجل والمطرقة » ليس شامتاً في نكبة عيسى وشيعته بل هو ينظر اليهم نظرة لا تخلو من العطف والرثاء . ماذا يطلب ؟ لا شيء . لا شيء الا تبادل الرأي في أمور الدنيا . ولكن امور الدنيا لم تعد تهم عيسى الدباغ في شيء . قال الرجل : « أما انا ففي الطرف الآخر ، كل شي يهمني وأفكر في كل شيء . اليس هذا بخير من الجلوس في الظلام تحت تمثال سعد زغلول ؟ » وبدا على عيسى انه يفضل الاسترسال في أحلامه تحت تمثال الذكريات وسط الظلام . فنهض الرجل القوي الأسمر ذو الوردة الحمراء وانصرف عنه ليتركه لذكرياته . . ومشى صوب شارع صفية زغلول بقدم ثابتة ووجه مبتسم كعادته دائماً حين يمشي رغم كل ما لاقاه من عنت الحياة .

يا له من رجل غريب . انه دائماً يمشي بقدم ثابتة ووجه مبتسم رغم كل ما يلاقيه من عنت الحياة . قال عيسى الدباغ لنفسه : ان هذا الرجل لا يريد به سوءاً ، فلماذا لا يصاحبه ليستعين به على مغالبة الملل ؟ وانتفض قائماً في نشوة حماس مفاجئة ومضى في طريق الرجل بخطوات واسعة ليدركه قبل أن يختفي عن الانظار .

هذه إذن قصة الثورة كما رآها نجيب محفوظ في « السمان والخريف » او قصة وجه من وجوهها ، وهو اثرها فيمن انحسر عنهم مدها فتركهم كالاسماك المعذبة على رمال الشاطىء . هم عنده كأسراب السمان التي تهاجر حين يدركها خريف العمر باحثة عن الدفء في الحقيقة او في الاوهام في أي مناخ غريب . وما اكثر الأوهام عند من يستعذبون الذكريات ويقبعون

تحت الظلام يناجون المجد الذي كان . حتى الطفلة الجميلة نعمات بنت الملل والخوف ، ملل ابيها من حياته وخوف امها من المصير وضعوا بذرتها ثم فروا كالجبناء لا يستطيعون تحمل مسؤوليتها والمكابدة في سبيلها . وحين يرونها قد ترعرعت ورسخت على الارض قدماها ، يتشدقون بابوتها كأنما الابوة أمر يسير . ثم ينتهي بهم المطاف الى السعي وراء ذلك الشاب الاسمر الفارع القامة المفتول العضلات الجريء النظرات الذي لا تسقط من يسراه الوردة الحمراء أبداً ولا تغيض له بسمة رغم عنت الحياة لعلهم ان يلحقوا به .. لا عن ايمان بصحبته ، ولكن دفعاً للملل واملاً في ان يجرهما الحديث إلى شيء مشترك يقضيان به وطرا .

السبنسة

حين رأيت كوميديا « السبنسة » لسعد الدين وهبة ثم قرأت نصها تحققت لي جملة أشياء . تحقق لي أولاً ان سعدالدين وهبة قد قفز قفزة واضحة الى الامام من نقطة « المحروسة » . ولست اقصد بهذا أنه قد بلغ هذا النضج الفني الذي نرتجيه له ، فاني أعتقد انه لا يزال امامه أشواط يقطعها حتى يبلغه ، واني لأرجح انه قاطعها وبالغ ما ينشده من نضوج ، ولا سيما لأني أعرف ان سعدالدين وهبة رجل متواضع يحسن الاستماع الى نقاده ، وغير مصاب بعقدة العباقرة الذين يتوهمون ان كل ما يخلقون من آثار الفن يخرج من أدمغتهم وقلوبهم كاملاً ليس فيه مجال للاستكمال . فهو في ظني أشبه شيء بفلاح دؤوب يحرث أرضه في صمت وصبر

واذا كان سعدالدين وهبة قد حدثنا في باكورة اعماله عن « المحروسة » ، وهي مصر المحروسة ورمزها ، فهو لم ينتقل بنا بعيداً في مسرحيته الثانية وهي « السبنسة » . هو ينتقل بنا الى قرية صغيرة هي « الكوم الاخضر » ، فمصر كوم اخضر ، كما يريد سعدالدين وهبة ان يقول . وفي هذا الكوم الاخضر او عليه وجدت قنبلة .

فمسرحية « السبنسة » إذن تدور حول قصة قنبلة في العهد البائد وعندما عثر عليها عسكري البوليس صابر كلف بحراستها حتى يأتي المأمور والحكمدار وخبير القنابل . وفي لحظة من عدم الانتباه سرقت هذه القنبلة ، والمفروض ضمناً أن من وضعوها هم الذين سرقوها . وسرقة القنبلة طبعاً هي بداية تعقد الامور في المسرحية . فحين يبلغ العسكري صابر الصول درويش صول النقطة بأمر اختفاء القنبلة ، يصاب الصول درويش بذعر شديد ، لأنه لا يعرف كيف يواجه رؤساءه ، حضرة المأمور وسعادة الحكمدار وممدوح بك ضابط المباحث وامين بك خبير القنابل الذي أوفدته القاهرة خصيصاً لفحص هذه القنبلة و ابطال اذاها . ويخشى أن يصارحهم بسرقة القنبلة فلا يهديه ذعره الا الى حل سخيف قائم على الكذب والتضليل ، فيأمر العسكري صابر أن يضع قطعة من الحديد البارد الاصم مما يستخدم لضغط الاوراق على المكاتب الحكومية ، على الكوم مكان القنبلة المسروقة ، لانه يعلم ان غضب رؤسائه لن يتجاوز تعنيفه على غباوته التي لا تميز بين القنبلة وقطعة الحديد ، ولكنه سيؤدي الى محاكمته أمام مجلس عسكري على الاهمال في الواجب إذا عرفوا بسرقة هذا المتفجر الخطر . ويتردد صابر طويلاً ، ولكنه يقبل اخيراً تحت الحاح الصول درويش ، ولعلمه بأن المجلس العسكري سيتناوله هو ايضاً كما يتناول الصول درويش ؛ وهكذا يقضي صابر نهاره على الكوم وهو يحرس قطعة الحديد وكأنه يحرس القنبلة . وتراه على هذا الوضع غزية اسمها سالمة وأمها فردوس وهما تقيمان بجوار الكوم فتسخران منه .

ويصل المأمور وخبير القنابل والباقون الى مكان القنبلة لفحصها ، وهنا تقع المفاجأة التي تعيش معنا آثارها الى آخر المسرحية ، وهي ان خبير القنابل يعلن — كاذباً طبعاً — ان قطعة الحديد هذه هي فعلاً قنبلة شديدة الانفجار ، وانها من نفس النوع الذي وجد في ميت كنانة وفي اماكن اخرى ، بما يوحي الى السلطات انه كشف لها عن خيوط نشاط عنيف تقوم به احدى

المنظمات السياسية على نطاق واسع ، بل ويطلب خبير القنابل شريطين للعسكري صابر الذي اكتشف القنبلة فوق القرية من دمار محقق . كل ذلك والعسكري صابر في ذهول تام لما يجري حوله ، ويهم بأن يصارح الجميع بحقيقة الامر ولكن الصول درويش يزجره خفية ويذكره بالمجلس العسكري الذي ينتظره لو انه افصح عن الحقيقة فيصمت . ونفهم من كل ما يجري ان خبير القنابل فبرك كل هذا لإيهام السلطات انه قد كشف عن مؤامرة كبرى .

هكذا يجري تحقيق واسع النطاق لمعرفة الجاني او الجناة الذين وضعوا هذه القنبلة . وبدأ التحقيق بالغزية الجميلة التي نعلم منذ اللحظة الاولى انها راقت لعين خبير القنابل وممدوح بك ضابط المباحث ، وتحتجز الغزية للتحقيق في الظاهر بحجة انها تقوم بجوار الكوم ولا بد انها شاهدت شيئاً او احداً يتصل بقنبلة الكوم الاخضر ، وفي الواقع لمساومتها على عرضها فهي لم تشاهد شيئاً ولا احداً . وتقف الغزية موقفاً بطولياً فهي ترفض ان يمسها احد من رجال الادارة وهي البغي التي تعيش على « باب الله » على حد قولها وينالها كل من في جيبه عشرة قروش ، وترفض الغزية ان تشهد زوراً بأنها رأت فلاناً او علاناً رغم ارهاب رجال الادارة لها ، ورغم محاولات الضغط المتكررة من امها فردوس بأن تشهد في التحقيق بما يريده رجال الادارة بل وان تسلم جسدها لشهواتهم حتى تسترد حريتها .

كل ذلك وسعادة الحكمدار يشرف على رأس قوة من أربعين شرطياً على مجرى التحقيق بطريقته الخاصة : طريقة علي بابا والاربعين حرامي ، وجعلت اهل القرية وما جاورها من القرى يطلقون عليهم اسم « الجراد » لان الجراد ما نزل بقرية الا وجعل خيراتها كعصف مأكول . فقد كانت طريقة سعادة الحكمدار كلما وقعت جريمة كبيرة في تلك المنطقة ان ينزل بقوة من اربعين شرطي على عمدة القرية ويرابط برجاله في دار العمدة حتى يأتيه العمدة بالمتهمين اللازمين للقضية . والعمدة المسكين يطعم هذا الجيش الصغير في الفطور والغداء والعشاء من ماله الخاص اياماً وأياماً

حتى يخرب بيته . ومن هنا فقد تعود العمدة صيانة لماله ان يأتي لسعادة الحكمدار بأي متهمين ، ولو لم تكن لهم اية صلة بالحادث حتى يرحل الجراد عن داره وعن قريته . وهذا ما تم بالضبط في حادث قنبلة الكوم الاخضر، فقد جاء العمدة لسعادة الحكمدار ورجاله بثلاثة متهمين لا يعلم ان لهم صلة بالحادث ، وكان هؤلاء الثلاثة فلاحاً وعاملاً وطالباً أزهرياً من ابناء القرية ، أوكما نقول اليوم ممثلون لقطاع الفلاحين والعمال . والمثقفين وسعدالدين وهبة لم يعطنا معهم ممثلاً للرأسمالية الوطنية ، ربما لاعتقاده ان الرأسمالية المصرية يومها لم تكن وطنية .

وهكذا يجد كل هؤلاء أنفسهم محتجزون ظلماً وراء القضبان مع الغزية المومس سالمة التي رفضت ان تسلم عرضها لرجال الادارة الفاسدين البغاة ، ورفضت أن تشهد على أحد زوراً لتنجو بجلدها .

بقي قطاع الجنود من « قوى الشعب العاملة » كما نقول نحن اليوم ، وهو ممثل في العسكري الطيب صابر الذي استولت عليه أزمة ضمير عارمة فهو وحده — مع الصول — يعرف ان القنبلة المزعومة هي مجرد قطعة من الحديد وضعها هو بيده على الكوم ، وان القنبلة الحقيقية لا تزال خبيئة في مكان ما من القرية ، وانها قد تنفجر فتهدم البيوت وتقتل الابرياء . واشتدت ازمة ضميره حين توالت الاعتقالات . وهو يعلم ان في يده مفتاح الموقف : ان أعلن الحقيقة اطلق سراح المعتقلين وبدأ البحث الجاد عن القنبلة الخطرة المبثوثة في القرية . وهو بحاجة إلى شيء واحد ، وهو ان يؤيده الصول درويش في شهادته هذه امام رؤسائه . ولكن الصول درويش يخذله بل ويتنكر له وينذره بالويل ان هو اعان الحقيقة . ويغلب الخير الشر في نفس صابر ويسلم امره لله ويعترف بالحقيقة أمام رؤسائه ، وكما هو منتظر طبعاً يخذله الصول درويش ويأبى الرؤساء أن يصدقوا رواية عسكري تافه وان يكذبوا تقرير خبير القنابل ، ويتأكد لهم ان العسكري صابر قد أصيب بلوثة جنون ، بل لوثة جنون هائج خطر ، لانه لا يفتأ يتحدث عن قنبلة خطرة

مبثوثة في القرية سوف تنفجر يوماً ما وتهدم البيوت وتقتل الابرياء فيوثقوه في قميص المجانين توطئة لترحيله الى مستشفى المجاذيب بالقاهرة .

وفي الفصل الاخير نجد انفسنا في محطة السكة الحديد في الكوم الاخضر ننتظر القطار المسافر الى القاهرة مع أبطال هذه المسرحية ، مع المعتقلين الثلاثة الفلاح والعامل والطالب الازهري تحت الحراسة الشديدة ، ومع العسكري العاقل المجنون صابر ، بل ومع الغزية سالمة التي افرج عنها لعدم كفاية الادلة ، ومع ذلك فقد قررت انه لا بقاء لها في هذه القرية الظالمة . وهم ينتظرون ترحيلهم في عربة السبنسة في آخر القطار . ونعلم ان ركاب السبنسة دائماً مكانهم في ذيل القطار وهذا سر بلائهم ولكننا نعلم ايضاً ان ركاب السبنسة ، وهم المسجونون السياسيون في عهد فاروق ، ليس مكانهم بالضرورة في ذيل القطار ، ولقد يكون مكانهم في مقدمته ، لان موضع القاطرة (سعدالدين وهبة يقصد القيادة) هو الذي يحدد كل هذه الأشياء . فلان القاطرة توضع أمام الدرجة الاولى (الارستقراطية) فهذا يجعل الترسو (الشعب) والسبنسة الملحقة به في المؤخرة ، اما إذا عكس القطار اتجاهه فان الترسو (ومعه السبنسة) يكون مكانه في مقدمة القطار . ويتوارى البريمو الى الخلف البعيد في المؤخرة . وهنا يقول لنا سعدالدين وهبة بتهكمه الهادىء العميق : اما الدرجة الثانية (يقصد الطبقة المتوسطة) فهي دائماً في مكانها ، لا يتغير لها موضع سواء اتجه القطار الى القاهرة او الى الكوم الأخضر . وفي هذا ما فيه من السخرية الضمنية بانتهازية الطبقة الوسطى التي لا يتغير لها حال ولا تتأثر في شيء اياً كان النظام الذي تسير عليه البلاد .

وواضح من كل هذا ان سعدالدين وهبة انما يقصد بقنبلة الكوم الاخضر شرارة ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . وبالقنبلة الزائفة تلك الحركات الثورية الزائفة او المجهضة التي سبقت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ . وواضح انه يقصد ان شرارة الثورة الحقيقية الممثلة في القنبلة الحقيقية ظلت خبيئة وكامنة النيران

في مصر ، وان السلطات الحاكمة عميت عنها او تجاهلتها لانشغالها بسفاسف الامور كالبحث وراء المنافع الخاصة والانغماس في الشهوات ، وذهبت تخبط خبط عشواء وتقبض على السذج من ابناء الشعب الفاقدين لكل وعي سياسي حقيقي ، كذلك العامل الانفعالي الذي وقفت ثوريته عند تهديد صاحب المصنع بتدمير مصنعه عند اختلافهما حول مسألة الأجور . وواضح ايضاً ان سعدالدين وهبة يريد برمز السبنسة ان يصور لنا أن مكان القيادة واتجاه القطار هو الذي يحدد وضع الطبقات الشعبية ، فان التصقت القيادة بالطبقات العليا في المجتمع جاء الشعب في الذيل وان التصقت بالطبقات الشعبية جاء وجهاء المجتمع في الذيل ، وان بين هؤلاء واولئك طبقة انتهازية هي الطبقة الوسطى تستفيد من مكانها المتوسط بحيث لا تتغير المسافة او العلاقة بينها وبين القيادة .

ومن هذا ترى ان سعدالدين وهبة قد خطا خطوة واسعة في « السبنسة » على ما بلغه في « المحروسة » . فموضوع « السبنسة » موضوع جوهري يمس حياة مجتمعنا كله ويصور الجذوة الكامنة تحت الرماد — ايام — حكم فاروق ، تلك الجذوة التي لم يرها رجال العهد البائد بسبب فسادهم واشعبيتهم وانشغالهم بالسفاسف الشهوانية . وهو يصور مقاومة مصر الحقيقية في شخصيتين متناقضتين كل التناقض ، هما شخصية المومس الأبية التي تأبى أن تسلم نفسها للقسر وشخصية الشرطي الطيب المخلص لوطنه الذي يرى الخطر وينبه اليه فلا يلتفت احد الى قوله بل يرمى بالجنون لأنه يرى ما لا يراه الناس . ومن خلال أشخاص المسرحية واحداثها يجد سعدالدين وهبة مجالاً خصباً لتصوير الانحلال الحكومي كما يجد مجالاً خصباً للنقد الاجتماعي بما يدخل عمله الفني هذا في دائرة تلك المدرسة التي يسمونها بالواقعية الاشتراكية .

ولكن رغم كل هذا النجاح الذي حققه سعدالدين وهبة من حيث الشكل والمضمون لا يسع الناقد الا ان يحس بأن شخصيات سعدالدين وهبة فيما خلا الغزية والعسكري صابر ، وربما تلك البنت الفلاحة المسكينة الساذجة

زوجة الفلاح التي سلمت جسدها لرجال الادارة لمجرد انهم وعدوها بالافراج عن زوجها الفلاح ، شخصيات نموذجية او أقنعة ثابتة ربما بلغت حد الكاريكاتير كما في حالة خبير القنابل ، كذلك نحس بأن سعدالدين وهبة في حرصه الشديد على اتقان الشكل قد قاس كل شيء بالمسطرة والفرجار كأنه يرسم تصميماً معمارياً بالفكرة والقلم فجعل لكل رمز مقابلاً وحسب كل رمز أدق حساب . وفي هذه المحاولات لإحكام البناء لم يلتفت سعدالدين وهبة إلى العنصر الانساني وما يتبعه من بناء الشخصية المتكاملة ، فلم يستطع ان يتخلص من تأثير الريحاني الرهيب في كافة كتّاب الكوميديا او في اكثرهم ، فجاء فلاحوه وعماله وازهريوه واداريوه اما بلا لون او طعم او رائحة واما تقليديون من مملكة الكاريكاتير والاقنعة التي لا ترى الا وجهاً واحداً للشخصية الانسانية .كذلك نقف حائرين امام تصوير سعدالدين وهبة لسلبية الشعب المصري او لاستسلامه ايام حكم فاروق؛ فلا نجد بين النماذج المظلومة التي قدمها لنا من تحركه النخوة الا بغياً وجندياً من جنود البوليس فلا نعلم ان كان يريد ان يتهكم بكل هذه القطاعات من ابناء الشعب في هذه الكوميديا الجميلة ام انه يريد ان يصور لنا مأساتهم في ظل حكم فاروق . فالحق يقال ان نهاية « السبنسة » تشتمل على كل مقومات التراجيديا ، حيث نرى كوكبة المهانين المحقرين على رصيف المحطة يساقون كالسوائم إلى عربة السبنسة ليعاقبوا في القاهرة على جريمة لم يرتكبوها. حتى الشرطي المخلص الصادق يلبسه سعدالدين وهبة قميص المجانين . وهذا بالذات ما يجعلني أعتقد ان سعدالدين وهبة فنان اصيل ، فلو انه كان فناناً رخيصاً لبشر بالنهاية السعيدة في ختام مسرحيته وجعل الخير ينتصر على الشر من اقصر طريق . وانما اكتفى سعدالدين وهبة بحديثه الجميل في النهاية عن درجات القطار ان يوحي لنا إيحاء بأن كل هذا الظلم والظلام ليس من المطلقات في شيء ، وانما كل شيء يتوقف على اتجاه القاطرة التي تجر العربات ، ان اتجهت الى الريف كان الشعب في المقدمة وان اتجهت الى المدينة كان الشعب في المؤخرة .

ومن أجل هذا الحل بالايحاء والايماء دون رخيص العبارة وطنينها بأن الفجر آت لا ريب فيه كما يقولون استحق سعدالدين وهبة منا التحية الصادقة على ولائه للفن قبل ولائه للدعاية — وهو — قد وضع لنا في بناء الواقعية كما ينبغي أن تكون حجراً قوياً سليماً يمكن البناء عليه . ومن اجل هذا نقول له : ان انت مضيت في هذا الطريق وانتبهت في الوقت نفسه الى خطر الأقنعة على المسرح وعنيت بابراز شخصية أبطالك متكاملة لها اكثر من وجه واحد واكثر من بعد واحد فطريقك ممهود الى شيء قريب جداً مما فعله جوجول في « المفتش العام » . ولعل الثالثة تكون ثابتة .

يا طالع الشجرة ..

- ١ -

اذا اردت أن تعرف في اجمال ماذا فعل توفيق الحكيم في آخر كتاب له « يا طالع الشجرة » ففي مقدمة الكتاب عبارة واحدة ربما ساعدتك على ذلك في قوله : « وأحب دائماً أن ارى وان استخرج - كما حدث عندي في (شهرزاد) من فننا الشعبي أساساً فكرياً . حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئاً . بل وعلى الأخص عندما لا يريد ان يقول شيئاً » . أما بقية المقدمة فلا أعتقد أن لها قيمة معينة ، لا من حيث هي دراسة ولا من حيث هي تمهيد. فهي قد تضلل أكثر مما تفيد ، وهي تعرض لاخطر الاتجاهات في خفة وربما في سذاجة ، لانها تجمع كل المدارس الجديدة كالسريالية والبقعية والتجريدية واللامعقول وغيرها في زكيبة واحدة وتسميها الفن الحديث ، بل وتضع في نفس الزكيبة ابسن وبرنارد شو وبيراندلو وبرخت في حين ان لكل واحد من هؤلاء غاية خاصة ومنهجاً خاصاً .

فلننس اذن هذه المقدمة ، ولا نذكر منها الا عبارة توفيق الحكيم انه يحب دائماً ان يستخرج من الفن الشعبي اساساً فكرياً فهي دليلنا الحقيقي إلى فن توفيق الحكيم ، او هي تثبت لنا مع ما تثبته هذه المسرحية الاخيرة ان الخط الرئيسي في أدب توفيق الحكيم يبدأ من « عودة الروح » الى « أهل الكهف » الى « شهرزاد » « الى بيجماليون » الى « ايزيس » الى « يا طالع

الشجرة » . هو خط واضح وصريح ، قد يتعرج أحياناً ويمر بمحطات فرعية ، ولكنه على كل حال خط واضح وصريح يقوم على استخراج أساس فكري من الفن الشعبي .

ومعنى هذا الكلام ان « يا طالع الشجرة » ليس فيها جديد الا العمل الفني نفسه ، أو بعبارة أدق ليس فيها تحول جديد في فن توفيق الحكيم رغم مقدمته الاعتذارية المضللة ، ورغم ما فيها من أشياء تبدو احياناً كالطلاسم للقارىء غير المتمرن ، ورغم زعم الزاعمين انها أقامت للامعقول مسرحاً في العربية . ليس في « يا طالع الشجرة » طلاسم بمعنى الطلاسم وانما فيها عمق شديد ، وهذا العمق هو مصدر حيرة القراء ، وهو عمق ليس جديداً ولا غريباً في توفيق الحكيم ، فهو ملازم لكل ما تناول بالفن من أساطير . ولكني لا احسبني اغالي ان قلت ان توفيق الحكيم قد بلغ اعمق أعماقه في « يا طالع الشجرة » ، فهذه المسرحية عندي هي أعمق ما كتب ، وهي ادق ما كتب ، وهي أكمل ما كتب ، فهي باختصار قمة فنه المسرحي حتى الآن .

وكل ما حدث هو أن توفيق الحكيم قد فتح عقله أخيراً لمختلف « الاساليب » الجديدة في التعبير المسرحي . فأخذ عن بيراندلو منهجه في اهتزاز الخط الفاصل بين الحلم والحقيقة ، وأخذ عنه وعن غيره منهجهم في تداخل الازمنة والامكنة ، وأخذ عن بيكيت وبونسكو وغيرهما بعض مناهج التعبير في مسرح اللامعقول دون أن يتقيد بفلسفتهم او يحتار بحيرتهم ، فلتوفيق الحكيم حيرته الخاصة به ، وهي حيرة لا اقول انها تبلغ في مجازفتها او في نفاذها او سخريتها او مرارتها او اضطرابها او هياجها حيرة كافكا او بيكيت او بونسكو ، فحيرة توفيق الحكيم حيرة هادئة ، حيرة بالعقل لا بالقلب ، وهي حيرة المجازف الخائف المتهيب من المجهول . فهي اذن حيرة توفيق الحكيم لا حيرة غيره وهذا يكفي دليلاً على أمانته العظيمة مع نفسه ولفنه ولبيئته ولتراثه ، وهي مع ذلك كله حيرة لا تقل عمقاً وخصوبة عن حيرة

كل هؤلاء. وهو وان كان قد فتح عقله لكل هذه المؤثرات الخطيرة فهو قد اغتذى بها وتمثلها في فنه أفضل تمثيل فساعدته على النمو وبلوغ التمام دون ان تغير من ذاتيته شيئاً .

و « يا طالع الشجرة » مسرحية لها موضوع رغم كل ما يقال من انها بلا موضوع . أما موضوعها فهو ذلك الموضوع القديم الذي لم يسأم توفيق الحكيم أبداً من الحديث فيه ، وهو ذلك الصراع الحائر في نفس الانسان بين الفكر والمادة وبين الله والطبيعة وبين الاخصاب بالعقل والاخصاب بالجسد. بل وفيها شيء كثير من تلك الصراعات الابدية بين عقل الانسان وروحه . واما الرموز التي استخدمها توفيق الحكيم للتعبير عن هذا الصراع الوجودي - الوجودي بمعنى الاونتولوجي - فكلها رموز قديمة وشائعة ومعروفة ، فهي جزء لا يتجزأ من تراثنا الديني كما نجده في الكتب المقدسة وتفسيراتها ، ومن تراثنا الشعبي كما نجده في عديد الندابات وأناشيد الافراح وفي سيرة خضرة الشريفة وولدها العظيم ، ذلك الفارس الاسود رمز المخلص ابو زيد الهلالي الذي ولد في الاساطير ، وولد في أول عمل من أعمال توفيق الحكيم ولكنه اجهض إجهاضاً في آخر عمل من أعماله ، واخيراً نجده في سيرة ثالوثنا المقدس ايزيس واوزيريس وولدهما المخلص حوريس الذي بمولده يأتي الربيع الدائم وتقوم الجنة على وجه الأرض ، تلك السيرة التي سيطرت على جنان توفيق الحكيم ولا تزال تسيطر عليه منذ أن كان في المهد صبيا ، وارقت وجدانه قبل ان يقرأ عنها شيئاً ومشت في فكره وروحه وفنه ، بل وربما ارتعش لها جسده كذلك كأنها اول رؤيا رآها قلبه الفنان .

ورغم ان كل هذه الرموز ودلالاتها مختلطة في مسرحية « يا طالع الشجرة » الا اننا لا نزال نتبينها ونتبين معانيها بوضوح كاف فيما اتفقنا على تسميته المكان والزمان والاشخاص والاحداث . فلنقل ان الدار ذات الحديقة الصغيرة وشجرة البرتقال الوحيدة في ضاحية الزيتون التي تقيم تحتها سحلية خضراء هي جنينة المنفى ، او هذه الدنيا التي نفينا اليها من الفردوس ، وان الشجرة ،

شجرة الحياة ، ولنقل ان الرجل وزوجته ، هما آدم وحواء (أي الانسان) بعد السقوط وهما عند توفيق الحكيم رمزان دائماً للفكر والمادة او للروح والجسد ، وكلاهما في الانتظار ، هو في انتظار إثمار الشجرة وهي في انتظار اثمار حمها ، وكلاهما له روئيا .. روئياه هو ان تصبح شجرته « شجرة الفكر » الشجرة ذات الثمار الأربع ، تطرح البرتقال في الشتاء والمشمش في الربيع والتين في الصيف والرمان في الخريف ، وهـذه هي الجنـة عـلى الأرض او هي الربيع الدائم كما يقولون ، ولكن مشكلة الفكر ، هي انـه لن يستطيع أن ينشر بالثمار الاربع الجنـة على وجه الأرض الا اذا استمد شجرته بجثة المادة وامتصها في كيانه تماماً ، لا أقول تخلص منها كما يتخلص الفكر المجرد من كل أثر من آثار المادة ، ولكن أكلها وهضمها وتمثلها او سيطر عليها بحيث ذابت ذاتيتها في ذاتيته . اما روئيا المرأة فهي سبوع بنتها المجهضة (أي صورتها المتجددة) التي لم تولـد ولن تولد ابداً فـهي روئيا بالوهم الـدائم . وهكـذا فإن جنـة الفكر لا سبيل إلى تحقيقها الا بأن يفترس الفكر المادة وأن يقتل روح الانسان جسده ويغتذي به اغتذاء ، وهي جريمة قتل في منطق الاحياء . واما جنة المادة هذه التي تحلم بها الزوجة آناء الليل وأطراف النهار فهي وهم في وهم ، وهي لن تتحقق الا في عالم الاوهام ، هذه الجنة خضراء وتلك الجنة خضراء ، وكل من في الدار وما فيها جنينته يلبس ثوباً أخضر ، حتى الاحلام تنسج بخيوط خضراء .

والزوجة كما يحدثنا توفيق الحكيم ، أو الطبيعة أو المادة ، سمها ما شئت من الاسماء ، ارادت ان تخصب من زوجها الاول ايام شبابها ، أي ايام ان كانت هيولى رعناء ، ولكن زوجها الاول نهاها عن ذلك لشدة فقرهما ، ولقد كان الفكر المطلق فقيراً فعلاً لا يطيق ولا يملك اقامة بيت او اسرة في ذلك اللون الهيولي القديم فلما اشتغل بسمسرة الأراضي وتعميرها في النواحي المقفرة أثرى واستعد لإنجاب الخلف وتجديد الحياة . فهذه الأرض الصغيرة

العامرة بعد خراب بالاستصلاح هي كل ما نملك في الوجود ، وهي في الحق ليست دارنا وانما ورثناها عن السيد الاول منظم الافلاك ومورث الديار ، ونحن كالزوج نزلاء فيها منذ اقترنا بوجودنا المادي. وبحق هذا الاقتران وحده لا أكثر وفي جنينة هذه الدار نحاول ان نرعى شجرة البرتقال ونحلم برؤيا واضحة ولكن غير قطعية ، مثل نبوءة الدرويش ، ان ننشر فيهـا الربيع الدائم ونجعلهـا ذات اربع ثمار ، والانسان حقا كالزوج الثاني مفتش القطار ، لانه موجود في الزمان الدائم الجريان كأنه قطار متواصل المسير ، والانسان في هذا القطار ليس مجرد راكب لأن للراكب محطة بداية ومحطة منتهى وهو يعرف من أين جاء والى اين مسعاه ، ولكنه كمفتش التذاكر أو الكمساري: حركته دائمة بلا نقطة ولا غاية ، وليس له من شغل إلا اداء عمله بدقة ، وهو في تأملاته يعد الأشجار الهاربة من القطار ، ولأنه جزء لا يتجزأ من هذه الحركة الدائمة فهو لا يفكر في إيقاف القطار ولكن يحلم كأطفال في استيقاف أشجار الحياة .

ولكن الخطير في كل هذا هو ان توفيق الحكيم بعد أن صور الزوجة عاقراً في دارها الارضية غير قادرة على الاثمار الا في الوهم بعد أن ولى شبابها ، انما أراد في ظني أن يقول : « انما هذه الديار ديار خراب رغم ثوبها القشيب ، فالعالم منذ السقوط في شيخوخته ، فإن كان فيها اثمار بالجسد والمادة فما هو الا اثمار بالوهم ، ولم يبق امامنا معشر البشر الا لون واحد من الاثمار هو الاثمار بالفكر والروح ، كأثمار الشجرة ذات الثمار الاربع ، وحتى هذا اللون من الاثمار اثمار مخيف ورهيب ومحفوف بالآثام والمهالك ، لأنه لن يكون الا اذا حطم الفكر المادة وحطم الروح الجسد ودفنها تحت شجرته لتسميدها وتخصيبها. اما الهلاك فآت في الحالين ، لأن الجريمة سوف تكتشف لا محالة ، ونحن سائرون الى اعدام محقق او الى قصاص الجحيم حتى تدركنا اليد المنتشلة فتوقف الاعدام و « تحفظ القضية » كما قال الدرويش ، « للمنفعة العامة » وحتى هذا لن يتم — اذا تم . او لن يتم في الوقت المناسب ، الا

بعد جهد جهيد ، لأن امره (امر تبرئة ساحتنا) سيحتاج الى فقهاء ومشرعين (في الدين شفعاء) لاثبات براءتنا او لتخفيف الحكم على اقل تقدير .

أما بقية المسرحية فأمرها معروف ، هذه الزوجة الغريبة الأطوار تختفي ثلاثة ايام وتختفي معها السحلية الخضراء فيتهم الزوج الغريب الاطوار بقتلها. ويستخلص منه المحقق بالتلفيق المنطقي اعترافاً زائفاً افتراضياً بقتلها ويقوي الشبهة عليه شهادة الدرويش ، رمز غيبيات هذا الوجود او رمز القدر او رمز « الانانكية » كما كانت اليونان تقول ، بانه ان لم يكن قاتل زوجته في الحال فهو قاتلها في الاستقبال وهو قاتلها على كل حال . وهكذا يساق الزوج الى الحبس محتجاً ومنزعجاً ، ثم تظهر الزوجة بعد هذه الغيبة فيخلى سبيل الزوج ويعود الى زوجته وداره . وعندما يسألها الزوج عن مكان اختفائها طوال هذه الأيام الثلاثة ولا تجيبه بشيء ، فكل اجاباتها نافية ، يجن جنونه ويطبق على عنقها ولا يتركها الا جثة هامدة . ويفكر ان يسلم نفسه للعدالة ولكن المحقق نفسه يثنيه عن عزمه ويصور له اختفاء جثة زوجته على انه أمر طارىء وانها لا محالة عائدة . ويهم الزوج بأن يدفن زوجته تحت شجرة البرتقال لتثمر الثمار الأربع ، ولكنه يكتشف اختفاء الزوجة وموت السحلية في الحفرة التي كان قد حفرها الحفار بأمر المحقق تحت الشجرة بحثاً وراء جثة الزوجة .

وكأني بتوفيق الحكيم يريد ان يقول ان الانسان متهم في جريمة لم يرتكبها بعد ، وهو قتل فكره لمادته وقتل روحه لجسده ، وقد اصطلح عليه منطقه (المحقق) وغيبياته (الدرويش) لاثبات هذه التهمة عليه . وان مصيره الى هلاك اكيد ما لم تدركه رحمة الله او يظهر فقه جديد ينقذه من الاعدام الاكيد . اما غياب الزوجة ثلاثة ايام متتاليات في مكان مجهول خارج عن محيط الزمان والمكان ثم عودتها ، وهو رمز يذكرنا بما حدث لجسد المسيح ثم قيامه بعد ثلاثة ايام ، فهو يوحي بأن الطبيعة العاقر التي لا ينقطع لها حلم بالتجدد والاثمار انما غابت غيبة اوريديس في عالم الظلمات لتخصب وتثمر ،

وهو رمز طالما استخدمه القدماء للتعبير عن دورة التجاد والاخصاب سواء في عالم النبات او في عالم الحيوان . والذي يبقى ان نسأله هو هذا السؤال الملغز في توفيق الحكيم عن اختفائه جثة هذه السيدة . أهو تكملة لرمز الصعود بعد القيامة الى أعلى رحاب ، ام هو إيحاء بالتلاشي التام لمادة الحياة بحيث لا يبقى في الكون شيء الا هذا الفكر المجرد في انتظار قصاصه. اما السحلية فهي المقابل الزوومورفي ، أي الحيواني ، للمرأة نفسها ، كالبقرة هاتور او حتحور او خضرة بلغة المحدثين ، وهي رمز الربة ايزيس في الاساطير .

لم يكن كثيراً اذن ما قلت من أن توفيق الحكيم قد بلغ في المسرحية « يا طالع الشجرة » ذروة مجده الفني ، وان في هذه المسرحية من العمق والخصوبة ما لا يقل عن أي شيء كتبه بيكيت او بونسكو او أي خالق حائر معذب من معذبي الفكر في العصر الحديث ، وليس هناك من فرق بينه وبينهم الا أن حيرته هادئة وحيرتهم مضطربة هائجة ، وان عذابه عذاب العقل وحده وعذابهم في العقل والقلب معاً . ولو اني اردت ان اسبر اعماق هذا العمل الفني العظيم لمضيت ومضيت استخرج من غوره اجمل الكنوز .

- ٢ -

حاولت ان أقرأ في « يا طالع الشجرة » معنى من تلك المعاني الاولية التي عودنا توفيق الحكيم ان نجدها في مسرحياته الكبرى ، وما دام لها معنى فهي مسرحية ذات موضوع . وما دمنا نبحث في صلة « يا طالع الشجرة » بمسرح اللامعقول فمن المهم أولاً ان نحدد ان كان لها موضوع ام انها غير ذات موضوع ، واذا كنا في تفسير ما قد قرأنا في « يا طالع الشجرة » موضوع الصراع بين روح الانسان ومادته ، فلنحاول الآن تفسيراً آخر ، ولنحاول غداً تفسيراً ثالثاً ، وهكذا فإن « يا طالع الشجرة » عمل فني بالغ العمق والخصوبة فشأنه شأن كل الروائع العظيمة لا يكف النقد عن استكشافها وتأويلها واستجلائها لا لشدة غموضها، ولكن لشدة عمقها وخصوبتها ولوفرة ما هو مكنون في أغوارها من در وجمان . فلو لم يكن الامر كذلك لما كتب مائة ناقد وناقد عن « أوديب » او « هملت » او « الكوميديا الإلهية » او « فاوست » مائة كتاب وكتاب .

فلنقل بعد ما قلناه ان توفيق الحكيم لم تعد تحركه قصة الصراع بين الفكر والمادة بمعناهما البسيط المباشر كما كانت تحركه أيام اهتمامه بشهرزاد ، وانه قد انتقل الى الانفعال الفني بأحد مظهر من مظاهر الصراع في عصرنا هذا، الا وهو الصراع بين عقل الانسان وروحه ، عقل الانسان الذي تمثل في قيمه الفلسفية والعلمية وروح الانسان التي تمثلت في قيمه الدينية والغيبية وربما الفنية ايضاً ، وكل ما اصطلحنا على تسميته بالروحانيات . فقصة

بهادر وزوجته مهانه في دارهما ذات الجنينة والشجرة هي قصة الانسان في هذا العالم لم يتغير فيها شيء . أما الرجل فهو يرمز الى عقل الانسان وكل ما يدور في رأسه المفكر وكل ما يخرج منه من فلسفة وعلم ، وأما المرأة فهي ترمز الى روح الانسان وكل ما يدور في قلبه النابض ويخرج منه من دين وفن . وهذان الجانبان المتعارضان في شخصية الانسان يعيشان جنباً إلى جنب في وجوده الدنيوي ، والمفروض انهما كانا غير مرتبطين في وجودهما الأول في الجنة الاولى ، والمفروض ايضاً انهما لن يكونا مرتبطين في جنة الميعاد .

وقد صور توفيق الحكيم انتقال الانسان من حال الى حال حين شطر مسرحيته الى شطرين او فصلين متميزين تمام التمييز رغم ما بينهما من صلة عضوية . فالفصل الأول يقول شيئاً والفصل الثاني يقول شيئاً آخر . الفصل الأول يقول ان الرجل وزوجته كانا يتعايشان في سلام غامض غريب وفي سعادة غامضة غريبة ، فهما متفاهمان وغير متفاهمين في وقت واحد . فلكل منهما عالمه الخاص ولكل منهما حلمه الخاص ، له شجرته وسحليته وحلمه بالثمار الأربع وانغام ذلك الكوراس الغريب الذي لا يفتأ يذكره بشجرته وخصوبته ، كوراس « يا طالع الشجرة » ولها حلم سبوع بنتها بهية الذي لا يغيب عن فؤادها أبداً ولها انغام ذلك الكوراس السعيد الذي لا يفتأ يردد في اذنيها « برجلاتك ، برجلاتك ». هما سعيدان لانهما يعيشان في تفاهم ، أو يتوهمان انهما يعيشان في تفاهم ، فهو يرى ما ترى ويسمع ما تسمع أو يتوهم ذلك ، وهي ترى ما يرى وتسمع ما يسمع او يخيل لها ذلك ، أما حقيقة الأمر فلا يدركها الا المحقق لانه استطاع بملكته الخارقة ان يكتشف ان كلاً منهما في واد وان كلاً منهما حبيس حلمه الخاص ، حتى حين يدخل كل حلم شريكه ويرى رؤياه ويبتهج لابتهاجه انما هو في الواقع لم يخرج من حلمه الخاص ومن رؤياه الخاصة. وفي تداخل الاحلام هذا وتباعدها بلغ توفيق الحكيم قمة في الفن والفكر لا نعرف ان احداً بلغها من قبل الا بيراندلو العظيم .

هذا النعيم الغامر – أو هذا الجحيم الفظيع الذي يدفع الى الجريمة او يجب ان يدفع اليها كما يقول المحقق – هو نعيم التفاهم او جحيم اللاتفاهم. هذا النعيم الغامر انما له مصدر واحد هو ان الزوجين يعيشان في عالم لا تلقى فيه أسئلة، فالعقل لا يسأل الروح شيئاً، والروح لا تسأل العقل شيئاً فان ألقى أحدهما على الآخر سؤالاً لم ينتظر له جواباً، فإن جاءه الجواب اقتنع به ولم تساوره الهواجس والشكوك بل اقتنع به وكأنه السائل والمجيب في وقت واحد: كل منهما يرى بعيني صاحبه ويسمع بأذنيه. وهذا الجحيم هو ان كلاً منهما في الواقع انما «يتوهم» انه مندمج في صاحبه قابل لعالمه وأحلامه، وحقيقة الحال انه يعيش في برج عاجي بناه لنفسه، فهو السائل وهو المجيب، وليس بين العقل والروح من رؤيا مشتركة الا ما توهما، وهذا ما يمكن ان نسميه قمة اللاتفاهم. فنحن اذن في الفصل الأول نشهد قمة التفاهم وقمة اللاتفاهم ولكن الذي يزيل كل توتر أن اللاتفاهم يعيش في وهم دائم هو انه التفاهم عينه بسبب هذه الملكة السحرية، التي كان يملكها الانسان في القديم والرؤيا التي كانت في غابر الأيام ترفع الحد الفاصل بين الحقيقة والحلم او بين الذات والموضوع او بين الروح والمادة او بين الانا والغير او بين «النومنا» (الاشياء في ذاتها) و «الفينومينا» (الأشياء في مظهرها) كما يقول الفلاسفة، اوبين دائرة العقل العملي الذي ندرك به جوهر الأشياء ودائرة العقل النظري الذي نفهم به مظهر الوجود من خلال علم العلماء.

لم يكن اذن هناك صراع بين كل ما هو عقلاني، وكل ما هو روحاني في حياة الانسان في غابر الحضارات. ورغم وجود التناقض الأصيل بينهما لم يتكشف هذا الصدع في حياة الانسان، وانما كانت هناك وحدة عظمى بينهما، وحدة بالوهم حقاً، ولكنها وحدة على كل حال. تشهد على ذلك كل الحضارات القديمة حيث اندمج كل شيء في كل شيء ونزلت الالهة تتجول على الأرض ولم يكن هناك ما يفصل الدنيا عن الدين والروح عن المادة والجوهر عن المظهر. عندئذ كان الانسان يعيش سعيداً سعادة العصر الذهبي

التي هي سعادة الأوهام .

هكذا كانت الحال : عاش الانسان في جنة الزيتون كل ما فيه متفاهم مع كل ما فيه ولكن في اطار شامل من الوهم الاعظم ، لا اقول بالنسبة لنفسه ولكن بالنسبة للمحقق المدقق الرائي على مبعدة، ثم حدث أخطر حدث في حياة الانسان حين غابت روحه ثلاثة أيام متواصلة ، ثم عادت الى دارها ، خرجت كما تعودت أن تخرج في رحلاتها القصيرة ، خرجت كعادتها نصف ساعة لتشتري بكرة خيط اخضر لتنسج به الثوب الأخضر لحلمها الاخضر خضرة المروج الخضراء ، اي بنتها بهية ، كما ينسج الشعراء بخيوط الاحلام اجمل الرؤى ، ولكنها في هذه المرة غابت غيبة طويلة ، غابت ولم تعد الا بعد ثلاثة أيام ، او كما قال زوجها انها قطعاً ستعود بخيط يكفي ان يلف العالم ثلاث لفات . وحين ساءلها زوجها أين كانت لم تجب في الظاهر بشيء مفيد ، ولكنها في الواقع أجابت بالنفي افيد جواب : نفت انها كانت في بيت احد اقاربها او بيت احد معارفها او في أي بيت اطلاقاً . نفت انها كانت في فندق أو مستشفى او مصحة او سجن او بنسيون او في ماخور او في مرقص او في ملهى او في محل خياطة ، او في محل ازياء او في محل بقالة او عطارة او خردوات . ونفت انها كانت في ملجأ ايتام او في روضة أطفال او في مدرسة بنات او عند منجمة او عند كودية او في مسجد او انها كانت عند أولياء الله الصالحين او عند القوادين والنشالين او في ذهبية في النيل او في عوامة او في قطار او في سيارة او في طائرة او في باخرة او في غواصة او في عزبة في الريف او في خيمة في الصحراء او هودج على جمل الخ في الكباين او تحت الشماسي أو تحت الكباري كما نفت انها كانت عند طبيب او داية او حلاق أو عشيق او باطجي او انها كانت في غرزة حشيش او في سوق الخضار او سوق السماك او سوق الكانتو او سوق السلاح او انها كانت في معمل او مشغل أو مغسل او مسمط او انها كانت في العنابر او في المقابر . باختصار كلما ذكر لها زوجها مكاناً قالت : لا .

وسر ذلك بسيط ، وهو انها لم تكن في مكان ما من تلك الأمكنة التي نعرفها في وجودنا الأرضي بحواسنا الخمس ، وانما كانت في « اللامكان » او في « كل مكان » اي خارج حدود المكان ، او بعبارة أخرى كانت في المكان الوحيد الذي لم يخطر لزوجها ان يسألها عنه : كانت في رحاب الله .

كانت في رحاب الله ثلاثة أيام : يوماً مع موسى ويوماً مع عيسى ويوماً مع محمد وصعدت معهم المعراج فرأت ما لم تره عين وسمعت ما لم تسمع به اذن . وعادت حقاً بخيط أخضر ، ولكنه كان خيطاً كثيراً لا ينسج منه ثوب واحد صغير كما تفعل النفس الشاعرة في أحلامها ، بل خيط يلف العالم ثلاث لفات وتنسج منه غلالة خضراء تكفي أن تكسو الكون كله حين تتم و تستتم ويجيء اليوم الموعود فندخل حمى الفردوس .

كل هذه الغيبيات لم تجب عنها الروح لسبب بسيط أيضاً ، وهو أن العقل لم يسألها عنها . وكيف يسأل العقل الروح عن هذه الغيبيات وهو لا يعرفها ، وانى للعقل ان يعرف رحاب الله وهو لا يدرك الا كل ما خضع للمسطرة والفرجار ، وكل مكان عنده مكان ذو ابعاد هي الطول والعرض والارتفاع .

فاذا كان الأمر كذلك فدراما توفيق الحكيم « يا طالع الشجرة » هي دراما الانسان نفسه ، وهو تصور ذلك التناقض القائم بين عقله وروحه ، ذلك التناقض الذي ظل كامناً قبل الرسالات في الحضارات القديمة طالما كان العقل يشتغل بالفلسفة أكثر من اشتغاله بالعلم ، فلما أخذ يشتغل بالعلم اكثر مما يشتغل بالفلسفة تكشف هذا الصدع في وجود الانسان وبلغ مبلغ الحرج حتى انتهى بهذه المأساة الغريبة والحكاية في « يا طالع الشجرة » . اذن هي حكاية العقل المتهم ظلماً وحقاً بقتل الروح ، وهي تهمة كانت ظالمة ثم أصبحت او ستصبح عما قريب بحسب نبوءة الدرويش تهمة حقيقية نافذة . كانت ظالمة لأن العقل المتفلسف ايام اليونان وايام المصريين القدماء والوثنيات الاولى عامة كان لا يتعامل الا مع كليات الوجود ، فهو اذاً كان قريباً جداً من أحلام الروح رغم اختلاف دنيا العقل عن دنيا القلب ، فقد كان عقلاً اختلطت فيه الفلسفة والعلم بالدين والفن كما تختلط الرؤى

في أحلام الشعراء . ومثل هذا العالم الذي يسوده الانسجام الظاهر على الأقل لا يمكن ان يتهم فيه العقل بقتل الروح ، ومن أجل ذلك حمت سخرية الزوج حين زعم له المحقق انه لا شك قتل زوجته « لأسباب فلسفية » وأجاب محتجاً : قل أي سبب تريد الا الاسباب الفلسفية . ومن أجل ذلك جعل توفيق الحكيم نبوءة الدرويش على دفعتين ، فهو لم يقرأ في اللوح ان الزوج سيقتل زوجته لا محالة الا مؤخراً ، ولم ير في رؤياه انه سيغذي بجثتها شجرته لتثمر الثمار الأربع ويحقق «المعجزة العلمية» الا مؤخراً . فالعقل اذن لم يقتل الروح ، او لن يقتلها ، الا بعد ان تحول من عقل فلسفي في الفصل الأول الى عقل علمي في الفصل الثاني .

فمأساة الانسان في العصر الحديث ليست من كونه يحاول أن يشمل الكون كله بفرجار العلماء ، ولكن من انه لحوح يكثر من الأسئلة ، بل وشكاك لا يكف عن الشكوك . وهو يزعم لنفسه وازوجته الروح انه لا يشك في شيء ولكنه في الحقيقة معذب لا يكف عن السؤال ثم الشك منذ أن غابت الروح عن بارئها لتعود بالوحي العظيم — وكلما سئلت قالت بالنفي الدائم الكامل على المسرح ما قاله التنزيل الحكيم : « قل الروح علمها عند ربي » . اي باختصار : أيها العقل ، سلم بالايمان ولا تحاول ان تعرف السر الأكبر . سلم كما كنت تسلم في القديم أيام أن كنت ترضى بالاحاجي والألغاز ، قبل الرسالات ، أيام الفراعنة واليونان الاقدمين ، أي في الفصل الاول .

ففي نبوءة الدرويش وفي فن توفيق الحكيم ان العلم قاتل روحانيات الحياة أو لا بد قاتلها اذا سار على هذا النهج الذي هو عليه سائر ، اي اذا استمر على المساءلة وطرح هذه الأسئلة السخيفة التي لا اجابة عليها ، اما لان الروح منهية عن الاجابة واما لان العلم لا يطرح على الروح الا اسوأ الاسئلة .

وفي نبوءة الدرويش وفي فن توفيق الحكيم أن العلم « مقـــدر » له أن يعيش في هذا الوهم الأكبر ، ان شجرته لن تثمر الثمار الأربع وان

جنته لن تتحقق على الأرض الا اذا سمد شجرته بجثة الدين و اغتذى به وامتصه امتصاصاً كما نحيا نحن ونزكو على جثث العجول وعلى حطيم النبات.
اقول : هو الوهم الأكبر ، لأن جثة الروح اختفت وافلتت من كيد العقل ، لان الروح من جوهر ، الرحمن ، وما كان من الجوهر يعود الى الجوهر. واقول هي مأساة كبرى مأساة الانسان ، لان قتل الزوجة انما اقترن بموت السحلية الخضراء التي كانت تحرس شجرة الزوج وتشيع فيها الخصب وتطرح عليها ثمار البرتقال في هذا الشتاء ، شتاء الحياة ، اي ان قتل العقل للروح والعلم للدين سيفضي لا محالة في الوقت نفسه الى تحطيم سر النماء والازهار في فكر الانسان ، فهذه السحلية التي حدثنا عنها توفيق الحكيم ليست الا تلك السحلية التي جاء ذكرها في القصص الشعبي في كل مكان من ريف مصر وحضرها انها مباركة محرم قتلها لأنها سوف تفعل في الجنة ما تفعله الحور: تملأ فمها ماء من أعذب الينابيع وتبخه علينا ليحل علينا الرضوان.

فنحن اذن بازاء مشهد انتحار الانسان في نهاية مسرحية « يا طالع الشجرة » لان العقل إذ يقتل الروح والعلم إذ يقتل الدين انما يقضي على سر النماء فيه ويدمر جنته المحدودة ذات الثمرة الواحدة طمعاً بالوهم في جنة ذات أربع ثمار على مدار العام والاعوام ، اي طمعاً في ان يقيم الفردوس على وجه الأرض.

والمأساة كما يقول لنا الدرويش ومعه توفيق الحكيم مأساة مضاعفة لأننا نحس ان الجريمة كلها مدبرة ، دبرها قدر لا يرحم او لا يكترث. فغيبية الروح مكتوبة وشك العقل مكتوب وقتل الروح مكتوب وموت حورية الشجرة مكتوب ، ولم يبق الا ان « تعود » الزوجة او الروح كما وعد المحقق او ان يظهر الفقه الجديد او القانون الجديد كما وعد الدرويش الزوج ليعفو الله والناس عن هذه الجريمة العجيبة.

اما الدرويش نفسه فلا علم لنا ان كان حقاً ولياً من أولياء الله الصالحين يقرأ على الانسان ما كتب حقاً في اللوح المحفوظ : قصة الجريمة والعقاب ، ثم

الغفران ؛ ام انه شيطان مخاتل خبيث من تالك الشياطين المخاتلة الخبيثة التي تزين لعلم الانسان انه مستطيع ان يحقق على الأرض جنة الثمار الأربع ، أي الفاكهة المحرمة ، اذا افترس الدين وسمد به شجرة المعرفة . فسلوك الدرويش في قطار الزمن ، وفي كل مكان ، يخرج التذاكر من الهواء بالجلاجلا ويتنبأ بأشياء تقع فعلاً ولا يتكلم إلا بمقدار ، فلا نعرف ان كان ساحراً ماكراً ممن يحولون العلم الى غيبيات ام ولياً صالحاً ممن يقرأون الغيب المكتوب على جبين الانسان .

هذه اذن قصة الانسان : مأساته بين العقل والروح وبين العلم والدين، فيها وعد بالغفران ولكن في ختامها ايضاً كوراس عجيب اختلطت فيه كل الاناشيد والاصوات من صفير قطار الزمن الى اغنية الحصب المتجمعة حول شجرة اوزيريس وبقرة ايزيس (هاتور) مرضعة الطفل الالهي حوريس الى اغنية السبوع التي توحي بأن ترنيمة الروح لا تزال تسمع على الأرض رغم اختفاء جثتها .

فان كنت قد قرأت في توفيق الحكيم شيئاً ليس فيه او نسبت اليه شيئاً ليس منه ، او له ، او قرأت في فنه خواطري فليس عندي ما أقدمه لك يا قارئي الا اعتذاري بأني انما حاولت في خشوع ان اجتهد لألقي بصيصاً من النور على هذا العمل العظيم العميق الاغوار الذي توج به توفيق الحكيم مفرق الادب العربي الحديث ؛ وجدد فينا الامل ان نجدد الكرمة الوارفة ونفيء بها على العالمين .

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date

الفهرست

	صفحة
تصدير	٧
جبهة الغيب	٩
البلبل والوردة	١٩
ابن الانسان	٢٥
الطريق المسدود	٣١
اللامنتمي	٤١
اللص والكلاب	٥٠
كيف تقرأ نجيب محفوظ	٥٨
بين القصرين	٦٦
لعبة الحب	٧٥
جميلة	٨٢
القضية	٨٨
الاقنعة الرومانية	٩٩
الكوميديا الالهية	١٠٧
هوميروس في ندوة ناجي	١١٤

صفحة

من ادب كفاحنا القومي ١٢٤
مورخ عظيم : شفيق غربال ١٣٣
الثقافة الاشتراكية ١٤١
فن الابتسام ١٥٠
بيت العوانس ١٥٧
ابن خلدون — ١ — ١٦٤
ابن خلدون — ٢ — ١٧٢
ابن خلدون — ٣ — ١٨١
ابن خلدون — ٤ — ١٩١
بشر فارس ٢٠٢
السمان والخريف ٢١١
السبنسة ٢٢١
ياطالع الشجرة — ١ — ٢٢٩
ياطالع الشجرة — ٢ — ٢٣٦

Borrower's No.	Issue Date	Borrower's No.	Issue Date